ศิลปะหนังตะลุงร่วมสมัย: ประวัติศาสตร์การต่อสู้ทางการเมืองเขตงาน 34 อ่าวศรีเมืองจังหวัดนครศรีธรรมราช ประเทศไทย

โดย
นายรวีวัชร์ ปานช่วย

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต
สาขาวิชาทฤษฎีศิลป์ แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
ภาควิชาทฤษฎีศิลป์
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2563
ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

ศิลปะหนังตะลุงร่วมสมัย: ประวัติศาสตร์การต่อสู้ทางการเมืองเขตงาน 34 อ่าวศรีเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช ประเทศไทย

โดย
นายรวีวัชร์ ปานช่วย

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต
สาขาวิชาทฤษฎีศิลป์ แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
ภาควิชาทฤษฎีศิลป์
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2563
ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

THE SHADOW PUPPET NANG TALUNG: THE HISTORY OF POLITICAL STRUGGLE AO SI MUEANG 34 AREA, NAKHON SI THAMMARAT PROVINCE, THAILAND

By

MR. Raveewat PANCHUAY

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for Master of Fine Arts (Art Theory)

Department of Art Theory

Graduate School, Silpakorn University

Academic Year 2020

Copyright of Graduate School, Silpakorn University

หัวข้อ	ศิลปะหนังตะลุงร่วมสมัย: ประวัติศาสตร์การต่อสู้ทางการเมืองเขตงาน 34 อ่าวศรีเมืองจังหวัดนครศรีธรรมราช ประเทศไทย
โดย	รวีวัชร์ ปานช่วย
สาขาวิชา	ทฤษฎีศิลป์ แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก	รองศาสตราจารย์ สุธี คุณาวิชยานนท์

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้รับพิจารณาอนุมัติให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต

.....คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ ดร.จุไรรัตน์ นันทานิช)

พิจารณาเห็นชอบโดย

.....ประธานกรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.ชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก
(รองศาสตราจารย์สุธี คุณาวิชยานนท์)

.....ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก
(รองศาสตราจารย์กันจณา ดำโสภี)

61005207 : ทฤษฎีศิลป์ แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
คำสำคัญ : หนังตะลุงร่วมสมัย, การต่อสู้ทางการเมือง, อนุสรณ์สถานอ่าวศรีเมือง, ฌอง ฟรองซัวส์ ลีโอตาร์ด

นาย รวีวัชร์ ปานช่วย: ศิลปะหนังตะลุงร่วมสมัย: ประวัติศาสตร์การต่อสู้ทางการเมืองเขตงาน 34 อ่าวศรีเมืองจังหวัดนครศรีธรรมราช ประเทศไทย อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก : รองศาสตราจารย์ สุธี คุณาวิชยานนท์

วิทยานิพนธ์ครั้งนี้เป็นการศึกษาประวัติศาสตร์การต่อสู้ทางการเมืองเขตงาน 34 อ่าวศรีเมือง จ.นครศรีธรรมราช และประวัติศิลปะหนังตะลุงในอดีตและปัจจุบันที่มีเนื้อหาทางการเมือง แล้วนำมาสร้างสรรค์เป็นผลงานศิลปะหนังตะลุงร่วมสมัยในรูปแบบของข้าพเจ้า

การวิจัยนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพที่ศึกษาด้วยวิธีการสัมภาษณ์เชิงลึกในกลุ่มคณะกรรมการอนุสรณ์สถานอ่าวศรีเมือง ต.นาหมอบุญ อ.จุฬาภรณ์ จ.นครศรีธรรมราช รวมถึงศิลปินหนังตะลุงแนวขนบประเพณี, ศิลปินหนังตะลุงรุ่นใหม่ยุคปัจจุบันที่แสดงเนื้อหาทางการเมือง และศิลปินที่สร้างสรรค์ผลงานศิลปะจากแนวคิดหนังตะลุงกับการเมือง แล้วทำการรวบรวมข้อมูลเพื่อนำมาศึกษาวิเคราะห์ผ่านแนวคิดทฤษฎีทางสังคมวิทยา รวมถึงวิธีการเขียนบทละครที่สำคัญเพื่อนำมาใช้ในขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงานหนังตะลุงของข้าพเจ้า

ผลจากการศึกษาพบว่าประวัติศาสตร์การต่อสู้เขตงาน 34 เป็นเรื่องราวของกลุ่มคนที่เคลื่อนไหวในนามของพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย ซึ่งบุคคลในครอบครัวข้าพเจ้าได้มีส่วนเกี่ยวข้องกับเรื่องราวครั้งนี้ด้วย ข้าพเจ้าได้นำเรื่องราวเหล่านี้ถ่ายทอดผ่านศิลปะหนังตะลุงร่วมสมัย เรื่อง “นักรบแดนใต้ สหายดาวแดง” เพื่อบันทึกและนำเสนอชีวิตของผู้คนธรรมดาสามัญในสังคมที่ไม่มีใครกล่าวถึง และสะท้อนเหตุการณ์ทางการเมืองที่สำคัญให้สังคมภายนอกได้รับรู้จากหนังตะลุง และยังเป็นการค้นหารูปแบบการแสดงหนังตะลุงใหม่ๆ ที่จะช่วยเปิดโอกาสให้นำไปต่อยอดพัฒนาปรับเปลี่ยนได้ตามต้องการในอนาคต

61005207 : Major (Art Theory)
Keyword : Shadow Puppet, Nang Talung, Ao Si Mueang Memorial Monuments, Jean-François Lyotard

MR. RAVEEWAT PANCHUAY : THE SHADOW PUPPET NANG TALUNG: THE HISTORY OF POLITICAL STRUGGLE AO SI MUEANG 34 AREA, NAKHON SI THAMMARAT PROVINCE, THAILAND THESIS ADVISOR : ASSOCIATE PROFESSOR SUTEE KUNAVICHAYANONT

This thesis is a study of the history of political struggle Ao Si Mueang 34 Area, Nakhon Si Thammarat Province. And research in history of the shadow puppet (Nang Talung) in the past and present with political content for the creation of my contemporary shadow puppet.

This research was a qualitative research that interviewed people in Ao Si Mueang Memorial Monuments and traditional Nang Talung artists, modern Nang Talung artists that showing political content. And artists who create works of art from the concept of Nang Talung and politics then collecting data to be studied and analyzed through the concept of sociological theory and film theories for the creation of my shadow puppet.

The results of research show Ao Si Mueang people were Communist Party of Thailand. And my family have been involved in this communist party. With these stories make me inspired the creation of contemporary shadow puppet named “The Southern Thai Revolutionaries” to present the ordinary people that no one mentioned for the outside society to know and recognize from this shadow puppet. And also searching for new forms of shadow puppet That will allow opportunities for further development, adjustments as needed in the future.

กิตติกรรมประกาศ

ขอบพระคุณครอบครัวที่คอยช่วยเหลือให้กำลังใจและสนับสนุนการทำวิจัยในครั้งนี้ บิดา มารดา ที่คอยปลูกฝังลูกคนนี้ให้เป็นคนดีมีอุดมการณ์มีวุฒิภาวะในการเมืองที่ชัดเจนมาโดยตลอด

ขอบคุณแพทย์หญิงวิชชุดา ทองสุข ที่คอยเป็นกำลังใจและช่วยเหลือข้าพเจ้าในทุกๆ ด้าน

ขอบพระคุณคณาจารย์และเจ้าหน้าที่ในคณะจิตรกรรมฯ ที่คอยให้คำแนะนำและความช่วยเหลือมาโดยตลอด และคณาจารย์ภาควิชาทฤษฎีศิลป์ที่ได้ปลุกแสงไฟแห่งศิลปะของข้าพเจ้าให้ลุกโชนขึ้นมาอีกครั้ง

ขอขอบพระคุณอาจารย์ประเคียง ระฆังทอง อาจารย์บัญญัติ สุวรรณแว่นทอง อาจารย์วสันต์ สิทธิเขตต์ และอาจารย์ชูศักดิ์ ศรีขวัญ ที่ให้ความอนุเคราะห์ด้านข้อมูลและข้อคิดค้นใหม่ๆ ในการทำวิจัย

ขอขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ดร. ชัยยศ อิษฏ์วรพันธุ์ และ รองศาสตราจารย์ กันจณา ดำโสภี ที่ให้ความกรุณาและข้อแนะนำที่เป็นประโยชน์ในการทำวิทยานิพนธ์ครั้งนี้

ศิษย์ขอกราบขอบพระคุณรองศาสตราจารย์สุธี คุณาวิชยานนท์ เป็นอย่างสูงที่ได้มอบโอกาสเป็นอาจารย์ที่ปรึกษาและช่วยชี้แนะมอบพลังทางความคิดทั้งยังเป็นบุคคลที่ควรค่าต่อการนำมาเป็นแบบอย่างการใช้ชีวิตและการทำงานด้านศิลปะเสมอมา

เมื่อตนรู้เพียงอย่างเดียวว่าหัวใจดวงนี้อยู่ด้วยศิลปะ จึงขอยึดมั่นและศรัทธา นำองค์ความรู้ที่ได้มาพัฒนาต่อยอดแก่วงการศิลปะต่อไป

รวีวัชร์ ปานช่วย

มหาวิทยาลัยศิลปากร

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญภาพ ..... ญ

บทที่ 1 บทนำ 1

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1

ความมุ่งหมายและวัตถุประสงค์ของการศึกษา 12

สมมติฐานของการศึกษา 12

ขอบเขตการศึกษา 12

ขั้นตอนของการศึกษา 12

เวลาที่ใช้ในการวิจัย 13

วิธีการศึกษา 13

แหล่งข้อมูล 13

อุปกรณ์ที่ใช้ในการค้นคว้า 14

ค่าใช้จ่ายทั้งหมดในการวิจัย 14

การนำเสนอผลงาน 14

บทที่ 2 ประวัติศิลปะหนังตะลุงและประวัติศาสตร์การต่อสู้ทางการเมือง 15

ประวัติศิลปะหนังตะลุง 15

ประวัติศิลปะหนังตะลุงและทัศนศิลป์กับบทบาททางการเมืองในประเทศไทย 39

ประวัติลัทธิสังคมนิยมและลัทธิคอมมิวนิสต์ 41

ประวัติศาสตร์การต่อสู้ทางการเมืองในประเทศไทยและการเข้ามาของลัทธิคอมมิวนิสต์ 44
ประวัติศาสตร์การต่อสู้ทางการเมืองเขตงาน 34 อ่าวศรีเมืองจังหวัดนครศรีธรรมราช 48
ศิลปินหนังตะลุงในอดีตและปัจจุบันที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับเรื่องการเมือง 52
ศิลปินไทยที่สร้างผลงานศิลปะรูปแบบหนังตะลุงโดยมีเนื้อหาเกี่ยวกับเรื่องการเมือง 64
ประวัติและทฤษฎีที่สำคัญของ ฌอง ฟรองซัวส์ ลีโอตาร์ด์ เพื่อนำมาใช้เป็นแนวทางการศึกษาและสร้างหนังตะลุงร่วมสมัยของข้าพเจ้า 74
ปรัชญาและทฤษฎีทางสังคมศาสตร์อื่นๆ ที่สำคัญเพื่อนำมาใช้เป็นแนวทางการศึกษาและสร้างหนังตะลุงร่วมสมัยของข้าพเจ้า 80
การศึกษารูปแบบของสัญญะ การแทนค่า และความหมายแฝง เพื่อใช้ในผลงานศิลปะหนังตะลุงร่วมสมัยของข้าพเจ้า 83
หลักและทฤษฎีในการเขียนบทละคร 85
จากการศึกษาค้นคว้าประวัติศิลปะหนังตะลุง ประวัติศาสตร์การต่อสู้ทางการเมือง และทฤษฎีงานวิจัยที่เกี่ยวข้องในบทที่ 2 สามารถสรุปผลการศึกษาได้ดังนี้ 88
บทที่ 3 การสร้างสรรค์ผลงาน 96
แนวความคิดและแรงบันดาลใจ 96
ขั้นตอนการศึกษา 96
เนื้อหาบทประพันธ์หนังตะลุงเรื่อง “นักรบแดนใต้ สหายดาวแดง” โดยย่อ 99
ขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงานตัวละครหนังตะลุง 123
จากการศึกษาเรื่องการสร้างสรรค์ผลงานในบทที่ 3 สามารถสรุปผลการศึกษาได้ดังนี้ 128
บทที่ 4 การวิเคราะห์ผลงาน 130
การวิเคราะห์ผลงานหนังตะลุงร่วมสมัยเรื่องนักรบแดนใต้สหายดาวแดง 130
บทวิเคราะห์ตอนที่ 1 “การพบกันของแปงเมืองและมารีน” 130
บทวิเคราะห์ตอนที่ 2 “เสรีภาพนำประชาชน” 138
บทวิเคราะห์ตอนที่ 3 “นักรบอ่าวศรีเมือง นครศรีธรรมราช: เหตุปะทะเขตงาน 34” 145
บทวิเคราะห์ตอนที่ 4 “วาทกรรมเล็กของคนกลุ่มเล็กๆ กับการล้มล้างวาทกรรมหลัก” 154

บทวิเคราะห์ตอนที่ 5 “แสงของเช้าวันใหม่และคำสัญญาของคนหนุ่มสาว” 166
การเปรียบเทียบรูปแบบหนังตะลุงขนบประเพณีและหนังตะลุงร่วมสมัยของข้าพเจ้า 169
จากการศึกษาเรื่องการวิเคราะห์ผลงานศิลปะหนังตะลุงร่วมสมัย “นักรบแดนใต้ สหายดาวแดง” ในบทที่ 4 ผ่านทฤษฎีมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์, ทฤษฎีการเขียนบทละคร, การวิจารณ์ภาพยนตร์ และทฤษฎีศิลปะ สามารถสรุปภาพรวมในแต่ละตอนได้ดังนี้ 175
บทที่ 5 บทสรุป 178
การศึกษาประวัติศิลปะหนังตะลุงได้ผลสรุปในเรื่องที่ค้นคว้าดังนี้ 178
การศึกษาประวัติศาสตร์การต่อสู้ทางการเมืองเขตงาน 34 อ่าวศรีเมือง จ. นครศรีธรรมราช ได้ผลสรุปในเรื่องที่ค้นคว้าดังนี้ 178
การศึกษาศิลปินหนังตะลุงแนวขนบประเพณีและศิลปินหนังตะลุงรุ่นใหม่ที่มีเนื้อหาการแสดงเกี่ยวกับเรื่องการเมืองได้ผลสรุปในเรื่องที่ค้นคว้าดังนี้ 179
การศึกษาศิลปินไทยที่สร้างผลงานศิลปะรูปแบบหนังตะลุงโดยมีเนื้อหาเกี่ยวกับเรื่องการเมืองได้ผลสรุปในเรื่องที่ค้นคว้าดังนี้ 180
การศึกษาประวัติทฤษฎีของ ฌอง ฟรองซัวส์ ลีโอตาร์ด และปรัชญาทฤษฎีทางสังคมศาสตร์อื่นๆ ที่สำคัญได้ผลสรุปในเรื่องที่ค้นคว้าดังนี้ 180
การศึกษาหลักและทฤษฎีในการเขียนบทละครได้ผลสรุปในเรื่องที่ค้นคว้าดังนี้ 181
ข้อเสนอแนะ 182
รายการอ้างอิง 183
ภาคผนวก 187
ประวัติผู้เขียน 220

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 ภาพการแสดง โทลู บอมมาลาตา (Tholu Bommalata) ของประเทศอินเดีย 16

ภาพที่ 2 ภาพพิธีการตั้งเครื่องเบิกโรง 22

ภาพที่ 3 รูปพระฤาษี 23

ภาพที่ 4 รูปพระอิศวร 24

ภาพที่ 5 การออกรูปปรายหน้าบทหรือรูปกาศ 25

ภาพที่ 6 การออกรูปบอกเรื่อง 25

ภาพที่ 7 รูปพระราชา, พระราชินี และเจ้าชาย 26

ภาพที่ 8 รูปตัวพระและรูปตัวนาง 27

ภาพที่ 9 รูปตัวยักษ์และรูปตัวนาง ในตอนกลอนยักษ์สอนลูกสาว หนังสุเทพ คำแหง 28

ภาพที่ 10 รูปหนังตะลุงอ้ายเท่ง 29

ภาพที่ 11 รูปหนังตะลุงอ้ายหนูน้อย 30

ภาพที่ 12 รูปหนังตะลุงนายยอดทอง 31

ภาพที่ 13 รูปหนังตะลุงนายสีแก้ว 32

ภาพที่ 14 รูปหนังตะลุงอ้ายสะหม้อ 32

ภาพที่ 15 รูปหนังตะลุงอ้ายขวัญเมือง 33

ภาพที่ 16 รูปหนังตะลุงอ้ายโถ 34

ภาพที่ 17 รูปหนังตะลุงผู้ใหญ่พูน 35

ภาพที่ 18 ภาพอนุสรณ์สถานนักรบประชาชนเพื่อประชาธิปไตย ที่เขตงาน 34 บ้านอ่าวศรีเมือง 50

ภาพที่ 19 ภาพมุมบนอนุสรณ์สถานนักรบประชาชนเพื่อประชาธิปไตย 51

ภาพที่ 20 ภาพบรรยากาศพื้นที่โดยรอบอนุสรณ์สถานอ่าวศรีเมือง 51

ภาพที่ 21 พระยาจารุวงศ์และนางสุนันทา 54

ภาพที่ 22 นางจงกลนีและพระยากิตติศักดิ์ 54
ภาพที่ 23 ภาพตัวหนังตะลุงทิดฉ่ำ 55
ภาพที่ 24 ประเคียง ระฆังทอง 57
ภาพที่ 25 รูปจากการแสดงหนังตะลุงของ บัญญัติ สุวรรณแว่นทอง 62
ภาพที่ 26 หนังตะลุงน้องเดียว ลูกทุ่งวัฒนธรรม เรื่อง รักข้ามภพ ตอนที่ 2 ยอดทองจีบนางเมือง ... 63
ภาพที่ 27 บัญญัติ สุวรรณแว่นทอง (หนังน้องเดียว ลูกทุ่งวัฒนธรรม) 63
ภาพที่ 28 รูปการแสดงหนังตะลึงของ วสันต์ สิทธิเขตต์ 68
ภาพที่ 29 รูปผลงานศิลปกรรมของ ชูศักดิ์ ศรีขวัญ 73
ภาพที่ 30 ชูศักดิ์ ศรีขวัญ และรูปหนังตะลุงปรายหน้าบท 73
ภาพที่ 31 ฌอง ฟรองซัวส์ ลีโอตาร์ด 79
ภาพที่ 32 ภาพตัวละครแปงเมืองแสดงการร่ายรำในฉากแรกตอนที่ 1 99
ภาพที่ 33 ภาพสกายวอล์คสี่แยกปทุมวันและหอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร 100
ภาพที่ 34 ภาพตัวละครแปงเมืองและมารีน 101
ภาพที่ 35 ภาพตัวละครแปงเมืองแสดงการร่ายรำในฉากแรกตอนที่ 2 102
ภาพที่ 36 ภาพแปงเมืองและมารีนที่ย่านถนนข้าวสาร กรุงเทพฯ 103
ภาพที่ 37 ภาพแปงเมืองและมารีนกำลังวิเคราะห์ผลงานศิลปะ 103
ภาพที่ 38 ภาพตัวละครแปงเมืองแสดงการร่ายรำในฉากแรกตอนที่ 3 105
ภาพที่ 39 ภาพตัวละครแปงเมืองกำลังเล่าถึงเรื่องราวผู้คนที่บ้านเกิด 106
ภาพที่ 40 ภาพตัวละครแปงเมืองแสดงการร่ายรำในฉากแรกตอนที่ 4 108
ภาพที่ 41 ภาพแปงเมืองและมารีนที่สวนสาธารณะริมแม่น้ำเจ้าพระยา 109
ภาพที่ 42 ภาพแปงเมืองและมารีนกำลังพูดถึงแนวคิด Little narrative 109
ภาพที่ 43 ภาพตัวละครแปงเมืองแสดงการร่ายรำในฉากแรกตอนที่ 5 112
ภาพที่ 44 ภาพตัวละครแปงเมืองและมารีนพบกลุ่มคนที่มีใบหน้าคล้ายนักการเมืองไทย 113
ภาพที่ 45 รูปตัวละครแปงเมือง (Pangmueang) 114

ภาพที่ 46 รูปตัวละครมารีน (Marine) 115
ภาพที่ 47 รูปตัวละครสหายเอิบ (ก้าน ปานช่วย) 116
ภาพที่ 48 ภาพถ่าย ก้าน ปานช่วย (ด้านขวา) และพนัง ปานช่วย 117
ภาพที่ 49 รูปตัวละครสหายเปรม (วัชรินทร์ ปานช่วย) 118
ภาพที่ 50 ภาพถ่าย วัชรินทร์ ปานช่วย (ด้านขวา) และวันเพ็ญ ปานช่วย 118
ภาพที่ 51 รูปตัวละครสหายเดือน (วันเพ็ญ ปานช่วย) 119
ภาพที่ 52 รูปตัวละคร พนัง ปานช่วย 120
ภาพที่ 53 รูปตัวละครสหายพิทักษ์ 120
ภาพที่ 54 รูปตัวละครบุคคลหน้าคล้ายนายกรัฐมนตรีคนที่ 29 121
ภาพที่ 55 รูปตัวละครบุคคลหน้าคล้ายนายกรัฐมนตรีคนที่ 23 121
ภาพที่ 56 รูปตัวละครกลุ่มคนหน้าคล้ายพรรคอนาคตใหม่ 122
ภาพที่ 57 รูปภาพประกอบการแสดงหนังตะลุง 122
ภาพที่ 58 การร่างภาพบนแผ่นพีวีซี 123
ภาพที่ 59 ภาพการตัดรูปตัวละครหนังตะลุง 123
ภาพที่ 60 การลงสีแบบเทคนิคสีสเปรย์ 124
ภาพที่ 61 ภาพจอหนังตะลุง 125
ภาพที่ 62 ฉากแรกตอนที่ 1 ตัวละครแปงเมืองแสดงการร่ายรำและกล่าวบทกลอน 130
ภาพที่ 63 ภาพสกายวอล์คสี่แยกปทุมวันและหอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร 132
ภาพที่ 64 กลุ่มตัวละครเซซามีสตรีท 133
ภาพที่ 65 ภาพตัวละครมารีนกำลังคุยกับแปงเมืองในฉากนิทรรศการศิลปะ 136
ภาพที่ 66 ภาพผลงานศิลปะ “เสรีภาพนำประชาชน” ของเออแฌน เดอลาครัว 137
ภาพที่ 67 ภาพถนนข้าวสารที่นำมาใช้ประกอบกับการเล่าเรื่องในตอนที่ 2 138
ภาพที่ 68 ภาพหน้าปกอัลบั้มชุด “Viva La Vida” วงโคลด์เพลย์ 140
ภาพที่ 69 ภาพผลงานมิวสิควิดีโอเพลง “Viva La Vida” ทั้งสองรูปแบบ 141

ภาพที่ 70 ผลงานจิตรกรรม “สดุดีแด่ชีวิต” (Viva La Vida, 1954) ของฟรีดา คาห์โล 141
ภาพที่ 71 ภาพแปงเมืองกำลังเล่าเรื่องงานจิตรกรรมเสรีภาพนำประชาชน..... 141
ภาพที่ 72 ภาพ “เดอะราฟ ออฟ เมดูซา” (ทางซ้าย) และภาพ “เสรีภาพนำประชาชน” 142
ภาพที่ 73 การวางองค์ประกอบกายวิภาครูปตัวเอส 143
ภาพที่ 74 ภาพสวนสันติชัยปราการ 145
ภาพที่ 75 ภาพตัวละครสหายเอิบในฉากการต่อสู้เขตงาน 34 บ้านอ่าวศรีเมือง..... 146
ภาพที่ 76 ภาพยนตร์แนวสัจนิยมเรื่อง Rome Open City 148
ภาพที่ 77 ภาพการทิ้งระเบิดโดยเครื่องบินโอวี-10 บรองโก..... 149
ภาพที่ 78 ภาพนักรบอ่าวศรีเมืองกำลังหาที่หลบภัยจากการทิ้งระเบิดของเครื่องบิน 152
ภาพที่ 79 ภาพตัวละครสหายเปรมและสหายเดือน..... 152
ภาพที่ 80 แปงเมืองกำลังกล่าวถึงคำพูดของบ็อบ มาร์ลีย์..... 154
ภาพที่ 81 ภาพตัวละครมารีนกำลังเล่าเรื่องแนวคิด Little narrative..... 159
ภาพที่ 82 ภาพหนังตะลุงตอนที่ 1 เท่ากับลำดับตัวอักษร C..... 163
ภาพที่ 83 ภาพหนังตะลุงตอนที่ 2 เท่ากับลำดับตัวอักษร A..... 163
ภาพที่ 84 ภาพหนังตะลุงตอนที่ 3 เท่ากับลำดับตัวอักษร B..... 163
ภาพที่ 85 ภาพหนังตะลุงตอนที่ 4 เท่ากับลำดับตัวอักษร D..... 163
ภาพที่ 86 ภาพหนังตะลุงตอนที่ 5 เท่ากับลำดับตัวอักษร E..... 164
ภาพที่ 87 ภาพตัวละครหนังตะลุงที่มีใบหน้าคล้ายนักการเมืองไทย..... 166
ภาพที่ 88 ภาพเครื่องดนตรีทับ 170
ภาพที่ 89 ภาพเครื่องดนตรีกลอง..... 171
ภาพที่ 90 ภาพเครื่องดนตรีฉิ่ง..... 171
ภาพที่ 91 ภาพเครื่องดนตรีโหม่ง 172
ภาพที่ 92 ภาพเครื่องดนตรีปี่..... 172
ภาพที่ 93 ภาพเครื่องดนตรีกรับ..... 173

ภาพที่ 94 ภาพเครื่องดนตรีแตระ 173

บทที่ 1
บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ศิลปะการแสดงหนังตะลุงเป็นสัญลักษณ์ที่สำคัญของผู้คนทางภาคใต้ ข้าพเจ้าและครอบครัวเป็นชาวไทยปักษ์ใต้จึงรู้สึกผูกพันต่อการแสดงประเภทนี้เป็นอย่างมาก เป็นที่ทราบว่าหนังตะลุงมักมีการแทรกเนื้อหาทางสังคมและการเมืองที่ร่วมยุคร่วมสมัยสะท้อนวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของผู้คนได้อย่างแยบยลและสร้างสรรค์ หนังตะลุงจึงบอกความเป็นตัวตนแสดงเอกลักษณ์ อัตลักษณ์และธรรมชาติของคนใต้ได้เป็นอย่างดี ในความทรงจำหนึ่งเมื่อข้าพเจ้ายังเป็นเด็ก เมื่อถึงเวลาที่ทุกคนจะเข้านอน บิดาของข้าพเจ้าจะนั่งที่นอกมุ้งหลังเงาไฟและนำตัวหนังตะลุงมาเล่นให้ข้าพเจ้ากับพี่ชายได้ดู ซึ่งเป็นวิธีการกล่อมลูกเข้านอนเพื่อให้พบเจอภาพความฝันที่ดี ทำให้ข้าพเจ้าเกิดความประทับใจต่อเรื่องราวเหล่านี้และมิเคยลืมเลือนจากจิตใจตลอดมา

หนังตะลุงเป็นศิลปะการแสดงที่ผสมผสานทั้งการขับกลอน การพากย์ และการประพันธ์เรื่องสำหรับแสดง ซึ่งได้รับอิทธิพลจากวิวัฒนาการของหุ่นกระบอกเดิมเรียกว่าหนังแขกหรือหนังชวา แต่ต่อมาได้แพร่หลายในหมู่ชาวไทยพุทธจึงเรียกว่าหนังตะลุง[1] ที่มาของคำว่าหนังตะลุงแบ่งได้เป็น 3 ความเชื่อ กลุ่มแรกมาจากเสียงตีกลองหนังที่ดังตะลุง ตะลุงตุงตุง ซึ่งเป็นธรรมเนียมของพวกเล่นหนังเมื่อเดินทางไปถึงบ้านคนรับงาน กลุ่มที่สองเชื่อว่าชื่อนี้มาจากหลักล่ามช้างซึ่งเรียกว่าหลักตะลุง หลักนี้นำมาใช้เป็นเสาขึงจอเล่นจึงเรียกเป็นหนังตะลุงตามไป กลุ่มที่สามมาจากคำว่าพัทลุง โดยตัดคำว่าพัททิ้งเหลือแต่ทลุง[2] สำหรับการเล่นหนังตะลุงจะประกอบด้วยตัวหนังที่ทำจากหนังวัวหรือหนังควายตากแห้งและทำให้หนังโปร่งแสงจึงแกะสลักหรือฉลุตามเทคนิคสร้างสรรค์การออกแบบตัวละครที่วางไว้ เช่น ตัวละครรูปหัวหนังหรือพวกหนังชั้นสูง (พระอิศวร พระราชา ฯลฯ) ตัวละครรูปเชิดตัวแสดงทั่วไป (ตัวพระ, ตัวนาง, ตัวยักษ์, หนุมาน) และตัวละครรูปกาดตัวแสดงตลก (อ้ายเท่ง, อ้ายหนูนุ้ย, อ้ายยอดทอง ฯลฯ) และปัจจุบันมีตัวหนังที่ทันยุคสมัยเพิ่มขึ้น เช่น รูปตัวหนังรถยนต์ รูปตัวหนังเครื่องบิน และรูปตัวละครหนังตะลุงที่สวมใส่เครื่องแต่งกายตามสมัยนิยม ในส่วนของแขนมือและปากของรูปตัวหนังสามารถทำให้ขยับได้เพื่อสร้างสีสันอรรถรสในการเล่น และการเชิดหนังตะลุงนั้นต้องสวมจิตวิญญาณ

---

[1]สมัย สุทธิธรรม, **หนังตะลุง** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, 2550), 12.

[2]เอนก นาวิกมูล, **หนังตะลุง-หนังใหญ่** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์พิมพ์คำ, 2546), 119.

ให้เข้ากับตัวละครที่ผู้แสดงเชิดในแต่ละตัว เพื่อให้ผู้ชมได้เข้าถึงเรื่องราวที่แสดงอย่างมีชีวิตชีวา สนุกสนาน คนเชิดหนังจึงต้องมีความรู้ในหลายด้านหลายศาสตร์ ต้องมีไหวพริบปฏิภาณความสามารถในการจดจำ นอกจากนั้นการแสดงแต่ละครั้งจะประกอบด้วยคณะนักดนตรี[3] ที่คอยเสริมท่วงทำนองขับส่งจังหวะรับนายหนังขณะทำการแสดง

ในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ข้าพเจ้าได้นำแรงบันดาลใจจากการแสดงหนังตะลุงซึ่งเป็นเอกลักษณ์และศิลปะที่สำคัญประจำภาคใต้มาสร้างสรรค์ต่อยอดเป็นผลงานศิลปะหนังตะลุงร่วมสมัยในรูปแบบเฉพาะของข้าพเจ้า เช่น การใช้แผ่นพีวีซีโปร่งแสงแทนแผ่นหนังในการสร้างตัวหนังตะลุง การแสดงในบางตอนที่ใช้สัญลักษณ์รูปทรงทางศิลปะแทนรูปตัวหนังที่เป็นรูปคนหรือตัวหนังตะลุง การผสมบทกวีสลับกับบทพูด รวมถึงการใช้เทคโนโลยีของแสงสีเสียงประกอบขณะทำการแสดง

ส่วนเรื่องราวที่ข้าพเจ้าได้นำมาแสดงนั้นเป็นเรื่องราวของคนในครอบครัวที่ครั้งหนึ่งพวกเขาได้มีส่วนเกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์การต่อสู้ทางการเมืองในประเทศไทย นั่นคือเหตุการณ์การต่อสู้ระหว่างพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยกับกลุ่มผู้ใช้อำนาจเผด็จการปราบปรามผู้คนในขณะนั้น เนื่องด้วยเนื้อหาเหตุการณ์ครั้งนี้มีความซับซ้อนจึงต้องย้อนกลับไปศึกษาประวัติการต่อสู้ทางการเมืองในอดีตและในประเทศใกล้เคียงจนถึงหลายๆ แห่งทั่วโลก เพื่อให้เห็นถึงความเชื่อมโยงและการส่งอิทธิพลต่อกัน ดังเช่น ประชาชนในประเทศที่ประสบปัญหาทางการเมืองนี้ได้เล็งเห็นแนวทางในประเทศอื่นๆ หรือได้เห็นผลลัพธ์จากการปฏิวัติต่อรัฐบาลแล้วนำไปสู่ชัยชนะ จึงเป็นชนวนเหตุสำคัญต่อผู้คนที่ทำให้เกิดแรงจูงใจและลุกขึ้นมาต่อสู้ล้มล้างต่อระบอบเผด็จการในประเทศตามแบบอย่างก่อนหน้า และเพื่อให้ง่ายต่อการทำความเข้าใจและเห็นภาพเชื่อมโยงระหว่างเหตุการณ์ทั้งหมดที่เกิดขึ้น ข้าพเจ้าได้นำประวัติและเหตุการณ์ที่สำคัญมาอธิบายผ่านระบบวันที่ เดือน และปี พ.ศ. (ปี ค.ศ.) ดังต่อไปนี้

ลำดับเหตุการณ์ช่วงเวลาการต่อสู้ทางการเมืองของต่างประเทศและประเทศไทยในอดีต

- ปี พ.ศ. 2332 (ปี ค.ศ. 1789)

เมื่อสังคมไม่ได้รับความเป็นธรรมประชาชนจึงลุกขึ้นเรียกร้องและต่อสู้กับกลุ่มผู้มีอำนาจซึ่งในประวัติศาสตร์การเมืองโลกที่เห็นได้ชัดคือการปฏิวัติฝรั่งเศสในปี ค.ศ. 1789 นับเป็นการเปิดฉากครั้ง

[3]สมัย สุทธิธรรม, **หนังตะลุง** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, 2550), 52.

แรกของการปฏิวัติโดยประชาชนซึ่งเกิดจากประเทศฝรั่งเศสประสบปัญหาทางการเงินมายาวนานนับตั้งแต่ช่วงทศวรรษที่ 1780 ประชาชนจำนวนมากไม่พอใจกับพระเจ้าหลุยส์ที่ 16 เนื่องจากพระองค์ทำให้เกิดภาวะวิกฤตขัดสนในชาติ อีกทั้งราชสำนักและชนชั้นสูงใช้ชีวิตด้วยความหรูหราฟุ่มเฟือยแต่ประชาชนกลับอยู่อย่างอดอยากแร้นแค้น รวมถึงการเสื่อมความนิยมในสถาบันกษัตริย์ต่อการบริหารประเทศที่ไร้ประสิทธิภาพซึ่งเริ่มขึ้นตั้งแต่สมัยก่อนหน้านี้คือยุคของพระเจ้าหลุยส์ที่ 15 จนเวลาล่วงเลยมาถึงปี ค.ศ. 1789 รัฐบาลฝรั่งเศสไม่มีเงินเหลืออยู่ในกองคลังทำให้เกิดการประชุมสภาฐานันดรแห่งชาติ (Estates General) ผู้ร่วมประชุมประกอบด้วยสามัญชน ขุนนาง บาทหลวง แต่ท้ายที่สุดของการประชุมครั้งนี้มีการออกเสียงที่ไม่เท่าเทียม จึงทำให้สามัญชนไม่พอใจและกลายเป็นชนวนของการจลาจลตามมานั้นคือวันที่ 14 กรกฎาคม ปี ค.ศ. 1789 ฝูงชนกลุ่มหนึ่งได้เข้าปล้นสะดมอาวุธปืนและบุกเข้าโจมตีคุกบาสตรีย์ ความสำเร็จในการเข้ายึดพื้นที่ครั้งนี้ได้แพร่ขยายตัวออกไปตามเมืองต่างๆ จนท้ายที่สุดประชาชนสามารถยึดอำนาจการปกครองจากกษัตริย์ได้สำเร็จ และเมื่อปี ค.ศ. 1793 พระเจ้าหลุยส์ที่ 16 ถูกสำเร็จโทษจากการบั่นพระเศียรด้วยเครื่องกิโยติน ณ ปลัสเดอลาเรวอลูชียง ซึ่งเป็นจัตุรัสใจกลางกรุงปารีส รวมไปถึงพระราชินีเหล่าขุนนางผู้เป็นปฏิปักษ์กับการปฏิวัติ เหตุการณ์ทั้งหมดนี้นับเป็นการเปิดฉากครั้งแรกของการปฏิวัติโดยประชาชน[4]

ในคริสต์ศตวรรษที่ 19 ได้เกิดการปฏิวัติอุตสาหกรรมซึ่งทำให้เกิดการผลิตที่รวดเร็วและการสร้างรถไฟเครื่องจักรไอน้ำที่ทำให้มนุษย์สามารถเดินทางได้สะดวกจนทำให้เมืองขยายตัวพัฒนาเป็นวงกว้าง แต่ความเจริญก้าวหน้าเกิดทั้งผลดีและผลร้าย ผลร้ายจากการปฏิวัติอุตสาหกรรมได้ก่อให้เกิดปัญหาทางสังคมคือผู้ประกอบการหรือนายทุนรวยขึ้นแต่ผู้ใช้แรงงานกลับไม่ได้รับประโยชน์และความเป็นธรรม ปัญหาเหล่านี้สะสมมายาวนานจนเกิดความขัดแย้งและแพร่กระจายไปหลายประเทศในทวีปยุโรป เช่น ประเทศอังกฤษ, อิตาลี และฝรั่งเศส

[4]อนันตชัย จินดาวัฒน์, **ฝรั่งเศสในโลกเก่า ประวัติศาสตร์จักรวรรดิฝรั่งเศสก่อนสมัยใหม่** (กรุงเทพฯ: บริษัทวิชั่นพรีเพรส จำกัด, 2558), 292.

- ปี พ.ศ. 2391 (ปี ค.ศ. 1848)

คาร์ล มาร์กซ์ และ ฟรีดริช เองเงิลส์ ได้ประกาศแถลงการณ์พรรคคอมมิวนิสต์ (Manifesto of the Communist Party หรือ The Communist Manifesto) โดยมีแนวทางโจมตีโค่นล้มชนชั้นนายทุนที่กดขี่กรรมกรแรงงานเพื่อสร้างสังคมใหม่ที่เท่าเทียมกันในเรื่องสิทธิและเสรีภาพ

ช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 20 โลกยังประสบปัญหากับการเอารัดเอาเปรียบและความไม่เสมอภาค การเรียกร้องและต่อสู้กับกลุ่มผู้มีอำนาจจากประชาชนได้หวนกลับมาอีกครั้ง แต่เงื่อนไขครั้งนี้เกิดขึ้นจากชนชั้นแรงงานได้ถูกนายทุนเอารัดเอาเปรียบจากความไร้ซึ่งมนุษยธรรมที่ไม่มีอยู่ในจิตสำนึก และครั้งนี้ได้มีแรงผลักดันจากนักสังคมวิทยา คาร์ล มาร์กซ์ ที่ได้เสนอแนวคิดการต่อสู้เพื่อสร้างความเท่าเทียมให้เกิดขึ้นในสังคม จนเกิดกระแสการลุกขึ้นปฏิวัติโดยประชาชนในหลายประเทศ

- ปี พ.ศ. 2455 (ปี ค.ศ. 1912)

เกิดการปฏิวัติโค่นล้มราชวงศ์ชิงที่ประเทศจีนซึ่งเป็นราชวงศ์สุดท้ายที่ปกครองจีน การปฏิวัติครั้งนี้ได้เปลี่ยนการปกครองของประเทศไปสู่ประชาธิปไตยและสถาปนาสาธารณรัฐจีน

- ปี พ.ศ. 2460 (ปี ค.ศ. 1917)

ประเทศรัสเซียเข้าสู่ระบบสังคมนิยมเป็นประเทศแรกจากการปฏิวัติในปี ค.ศ. 1917 ภายใต้การนำของวลาดีมีร์ เลนิน พรรคบอลเชวิคและทำให้การปฏิวัติครั้งนี้กลายเป็นแนวทางที่สำคัญต่อหลายประเทศในดินแดนตะวันออก

- วันที่ 23 กรกฎาคม ปี พ.ศ. 2464

ก่อตั้งพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศจีน

- วันที่ 24 มิถุนายน ปี พ.ศ. 2475

ในช่วงเวลานี้ประเทศไทยได้เกิดเหตุการณ์ประวัติศาสตร์ทางการเมืองที่สำคัญคือการเปลี่ยนแปลงการปกครองจากสมบูรณาญาสิทธิราชย์เป็นระบอบประชาธิปไตยอันมีพระมหากษัตริย์เป็นประมุข

- วันที่ 1 ธันวาคม ปี พ.ศ. 2485

ก่อตั้งพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย

- วันที่ 1 ตุลาคม ปี พ.ศ. 2492

พรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศจีนนำโดยประธานเหมา เจ๋อตุง ประกาศสถาปนาสาธารณรัฐประชาชนจีนเมื่อวันที่ 1 ตุลาคม ปี พ.ศ. 2492 และยังคงปกครองด้วยระบบคอมมิวนิสต์จนถึงปัจจุบัน

ประวัติศาสตร์เรื่องราวและเหตุการณ์ทางการเมืองที่เกิดขึ้นในประเทศซึ่งสัมพันธ์กับครอบครัวข้าพเจ้า

- ปี พ.ศ. 2495

ก้าน ปานช่วย (ปู่ของข้าพเจ้า) ได้เข้าร่วมประชุมกับสมาชิกพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย ที่จังหวัดนครศรีธรรมราช

- ปี พ.ศ. 2500

หลังจากจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ก่อการรัฐประหารยึดอำนาจในปีนี้ ได้จับกุมสมาชิกพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยส่วนหนึ่ง และนำไปคุมขังที่เรือนจำชั่วคราว ต. ลาดยาว อ. บางเขน จ. กรุงเทพฯ

- ปี พ.ศ. 2501

ก้าน ปานช่วย (ปู่ของข้าพเจ้า) ลงสมัครเพื่อรับเลือกเป็นผู้แทนราษฎรสังกัดพรรคเศรษฐกร ซึ่งเป็นพรรคแนวร่วมของพรรคสังคมนิยม โดยมี ไสว มาลยเวช (ซึ่งใช้นามปากกาในงานเขียนหนังสือว่า ไพศาล มาลาพันธ์), ชาญ แก้วชูใส (ทนายความ) และสมโพธิ์ (ไม่ทราบนามสกุล) ลงสมัครร่วมในเขตรวมจังหวัดนครศรีธรรมราช

- เดือน พฤษภาคม ปี พ.ศ. 2501

จากการปฏิวัติโดย จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ทำให้ ก้าน ปานช่วย ถูกจับในข้อหาขบถและมีการกระทำอันเป็นคอมมิวนิสต์ ซึ่งถูกคุมตัวไว้ที่ อ. เมือง จ. สงขลา และถูกส่งตัวทางเครื่องบินไปยังเรือนจำชั่วคราว ต. ลาดยาว อ. บางเขน จ. กรุงเทพฯ ด้วยข้อหานี้ทำให้ไม่ได้รับการประกันตัว ต้องถูกจองจำอยู่ในคุกระหว่างคดีจนถึงปี พ.ศ. 2509 และในปีนี้มีการลงโทษประหารชีวิตบุคคลในสมาชิกพรรคคอมมิวนิสต์ฯ ด้วยอำนาจตามมาตรา 17 โดยไม่ได้ผ่านกระบวนการยุติธรรม

- ปี พ.ศ. 2507

สมาชิกพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยส่วนหนึ่งได้หลบภัยเข้าสู่เขตป่าเขา เพื่อปฏิบัติการต่อสู้ด้วยกำลังอาวุธจัดตั้งกองกำลังของพรรคคือกองทัพปลดแอกประชาชนแห่งประเทศไทย

- วันที่ 7 สิงหาคม ปี พ.ศ. 2508

วันเสียงปืนแตกซึ่งเป็นวันที่พรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยใช้อาวุธโจมตีกองกำลังของรัฐเป็นครั้งแรก นำโดยกองทัพปลดแอกประชาชนแห่งประเทศไทย

มหาวิทยาลัยศิลปากร

- ปี พ.ศ. 2509

ก้าน ปานช่วย (ปู่ของข้าพเจ้า) ได้รับการปล่อยตัวจากการถูกคุมขังอยู่ในเรือนจำชั่วคราว ต. ลาดยาว อ. บางเขน จ. กรุงเทพฯ เนื่องจากไม่พบความผิดซึ่งเป็นเวลาเกือบ 7 ปีที่ครอบครัวต้องประสบปัญหาเพราะขาดสมาชิกผู้นำครอบครัว และในช่วงเวลานั้นบิดาของข้าพเจ้าเป็นผู้ดูแลนำอาหารการกินมาเยี่ยมโดยตลอด บิดาของข้าพเจ้าจึงได้รับการซึมซับความรู้ด้านการเมืองและตัดสินใจเข้าร่วมการต่อสู้ภายหลังที่ ก้าน ปานช่วย ได้รับการปล่อยตัวในปี พ.ศ. 2509 นี้

- ตอนหนึ่งจากบทสัมภาษณ์ วัชรินทร์ ปานช่วย

ในข้อความที่จะกล่าวถึงนี้เป็นบทสัมภาษณ์ของ วัชรินทร์ ปานช่วย (บิดาข้าพเจ้า) ซึ่งได้พูดถึงบทสนทนาขณะเข้าเยี่ยมกับ ก้าน ปานช่วย (ปู่ของข้าพเจ้า) ที่ถูกคุมขังอยู่ในเรือนจำชั่วคราว ต. ลาดยาว อ. บางเขน จ. กรุงเทพฯ มีเนื้อความว่า “ด้วยในขณะนั้นประเทศประสบภาวะทางเศรษฐกิจเพราะมีการเอารัดเอาเปรียบ ประชาชนไม่มีสิทธิเสรีภาพ สังคมไม่ได้รับความเป็นธรรมจากการปกครองแบบเผด็จการจึงไม่มีประชาธิปไตยที่แท้จริง ใครโต้แย้งรัฐบาลหรือขัดใจเจ้าหน้าที่จะถูกทำร้ายถูกจับยัดข้อหาหรือถูกอุ้มฆ่า พ่อ (ก้าน ปานช่วย) ได้บอกว่ามีหนทางเดียวเท่านั้นคือต้องรวมตัวกันต่อสู้กับชนชั้นปกครองด้วยกำลังอาวุธ ใช้วิธีป่าล้อมเมือง[5] ช่วยเหลือสนับสนุนในเขตป่าเขา ให้ความรู้ด้านการเมืองและความรู้ด้านประชาธิปไตยแก่พี่น้องประชาชนช่วยเหลือให้คำชี้แนะการต่อสู้ของประชาชนในเมือง เช่น นักศึกษา, กรรมกร, ชาวนา, และที่สำคัญคือร่วมต่อสู้กับพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย[6] ในแนวทางการต่อสู้เหมือนประเทศลาว กัมพูชา และเวียดนาม”[7]

[5]ยุทธศาสตร์ของพรรคคอมมิวนิสต์ในการทำสงครามจากพื้นที่ต่างจังหวัดเข้าสู่เขตเมืองหลวง

[6]พรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยมีแนวทางอุดมการณ์ในลัทธิมาร์กซ์ฯ โดยมีความมุ่งหมายเพื่อสร้างความเสมอภาคทางชนชั้นและต่อสู้เอาชนะระบบทุนนิยมด้วยวิธีป่าล้อมเมือง

[7]กลุ่มประเทศยกเลิกระบอบราชาธิปไตยและสถาปนาเป็นสาธารณรัฐประชาธิปไตยในขณะนั้น

- ปี พ.ศ. 2509

หลังจาก ก้าน ปานช่วย ได้รับการปล่อยตัวแล้วจึงกลับเข้าร่วมกับพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศ และเข้าร่วมรบในกองกำลังของพรรคฯ คือกองทัพปลดแอกประชาชนแห่งประเทศไทยโดยใช้ชื่อจัดตั้ง สหายจัด และภายหลังเปลี่ยนชื่อเป็นสหายเอิบ[8]

เหตุการณ์ความไม่สงบทางการเมือง 14 ตุลาคม 2516 และ 6 ตุลาคม 2519

- วันที่ 14 ตุลาคม ปี พ.ศ. 2516

นักเรียน นิสิต นักศึกษา จำนวนนับแสนได้มารวมตัวกัน ณ ถนนราชดำเนินกลางบริเวณอนุสาวรีย์ประชาธิปไตย เพื่อเรียกร้องรัฐธรรมนูญจากรัฐบาลจอมพลถนอม กิตติขจร และ จอมพลประภาส จารุเสถียรทำให้รัฐบาลได้ส่งกำลังตำรวจและทหารปราบปรามอย่างโหดเหี้ยมด้วยอาวุธปืน, รถถัง, เครื่องบิน, และเฮลิคอปเตอร์ ทำให้มีผู้เสียชีวิต 77 คน พิการ 45 คน จิตฟั่นเฟือน 27 คน ทุพพลภาพ 11 คน บาดเจ็บ 857 คน และสูญหายอีกจำนวนมาก[9]

- วันที่ 6 ตุลาคม ปี พ.ศ. 2519

ได้เกิดการชุมนุมขึ้นอีกครั้งบริเวณมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ (ท่าพระจันทร์) เพื่อคัดค้านการเดินทางกลับประเทศไทยของจอมพลถนอม กิตติขจร ทำให้รัฐบาลได้ใช้กำลังเข้าปรามปรามอีกครั้ง โดยมีกำลังทหาร ตำรวจ หน่วยงานจัดตั้งพลเรือน เช่น ลูกเสือชาวบ้าน, หน่วยนวพล, นักเรียนอาชีวะ และหน่วยกระทิงแดง บุกเข้าล้อมยิงจับผู้ประท้วงแขวนคอ ใช้ลิ่มตอกเข้าที่อกและจับนิสิตนักศึกษาถอดเสื้อบังคับให้นอนคว่ำกับพื้นดิน โดยสถิติอย่างเป็นทางการระบุว่าเหตุการณ์ในครั้งนี้มียอดผู้เสียชีวิต 530 คน[10] ถูกจับกุม 3,154 คน[11] ความเลวร้ายครั้งนี้ส่งผลให้ นักเรียน, นิสิตนักศึกษา, ประชาชน, นักคิดนักเขียน, นักการเมือง และประชาชนผู้รักชาติรักประชาธิปไตยนับหมื่นคนได้ลี้ภัย

---

[8]ชื่อจัดตั้งหรือชื่อเรียกที่มีคำว่าสหายนำหน้าเป็นชื่อที่ทางพรรคใช้เรียกแทนชื่อเดิมเพื่อความปลอดภัยและเป็นความลับในการปฏิบัติงานจากทางการขณะนั้น แต่เฉพาะในพื้นที่ทางภาคใต้จะใช้คำว่า “คุณ” แทนการเรียกด้วยคำว่า “สหาย” เช่นสหายเอิบทางภาคใต้จะเรียกเป็นคุณเอิบ

[9]ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, **บันทึกประวัติศาสตร์ 14 ตุลา 2516** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์สายธาร, 2546), 179.

[10]อรุณ เวชสุวรรณ, **เบื้องหลังเหตุการณ์ 6 ตุลา** (กรุงเทพฯ: อรุณวิทยา, 2541), 106.

[11]ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, **จาก 14 ตุลา ถึง 6 ตุลา และทองปาน** (กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2549), 10.

เข้าสู่เขตป่าเขา เข้าร่วมกับกองทัพปลดแอกประชาชนแห่งประเทศไทยซึ่งเป็นกองกำลังของพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยเพื่อร่วมต่อสู้ด้วยกำลังอาวุธกับรัฐบาลเผด็จการ และมีบางส่วนลี้ภัยการเมืองที่โหดร้ายครั้งนี้ไปยังต่างประเทศ จึงนับเป็นการต่อสู้ภาคประชาชนที่สำคัญที่สุดในประเทศไทย

- ต้นเดือนพฤษภาคม ปี พ.ศ. 2521

บิดาข้าพเจ้า วัชรินทร์ ปานช่วย ได้เข้าร่วมกับพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย และเข้าร่วมรบในกองกำลังของพรรคคือกองทัพปลดแอกประชาชนแห่งประเทศไทย โดยใช้ชื่อจัดตั้งสหายเปรม

- เดือนสิงหาคม ปี พ.ศ. 2521

มารดาข้าพเจ้า วันเพ็ญ ปานช่วย เข้าร่วมกับพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย และเข้าร่วมรบในกองกำลังของพรรคคือกองทัพปลดแอกประชาชนแห่งประเทศไทย โดยใช้ชื่อจัดตั้งสหายเดือน

- ปลายปี พ.ศ. 2521

บิดาและมารดาของข้าพเจ้าได้พาพี่ชาย (พนัง ปานช่วย) ซึ่งในขณะนั้นมีอายุเพียง 3 ปี เข้าไปเลี้ยงดูในเขตป่าเขา และด้วยการสู้รบอย่างหนักภายหลังจึงต้องนำพี่ชายของข้าพเจ้ามาฝากกับญาติพี่น้องที่ ต. สามตำบล อ. จุฬาภรณ์ จ. นครศรีธรรมราช เป็นเหตุให้ครอบครัวต้องพลัดพรากจากกัน

- วันที่ 23 เมษายน ปี พ.ศ. 2523

รัฐบาลพลเอกเปรม ติณสูลานนท์ ได้ออกคำสั่ง 66/23 นิรโทษกรรมแก่ฝ่ายคอมมิวนิสต์ผู้ร่วมต่อสู้ทางการเมืองในขณะนั้น จึงทำให้ประเทศไทยกลับสู่สภาวะปกติ

- เดือนตุลาคม ปี พ.ศ. 2525

วัชรินทร์ ปานช่วย และ วันเพ็ญ ปานช่วย (บิดาและมารดาของข้าพเจ้า) ได้เข้ารายงานตัวกับรัฐบาลเป็นผู้ร่วมพัฒนาชาติไทย

- ปี พ.ศ. 2530

ก้าน ปานช่วย (ปู่ของข้าพเจ้า) ได้เข้ารายงานตัวกับรัฐบาลเป็นผู้ร่วมพัฒนาชาติไทย

รายชื่อบุคคลในครอบครัวข้าพเจ้าที่เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์และนำมาใช้ประกอบการแสดงหนังตะลุงครั้งนี้

1. ก้าน ปานช่วย ชื่อจัดตั้งสหายเอิบ (ปู่ของข้าพเจ้า) หน้าที่รับผิดชอบในพรรคฯ เป็นประธานกรรมการจังหวัดนครศรีธรรมราช และกรรมการประธานภาคใต้

2. วัชรินทร์ ปานช่วย ชื่อจัดตั้งสหายเปรม (บิดาของข้าพเจ้า) หน้าที่รับผิดชอบในพรรคฯ เป็นผู้ควบคุมการเรียนการสอนโรงเรียนการเมืองการทหาร และดูแลหน่วยวัฒนธรรม

3. วันเพ็ญ ปานช่วย ชื่อจัดตั้งสหายเดือน (มารดาของข้าพเจ้า) หน้าที่รับผิดชอบในพรรคฯ เป็นผู้ควบคุมการเรียนการสอนโรงเรียนการเมืองการทหาร และดูแลหน่วยวัฒนธรรม

4. พนัง ปานช่วย (พี่ชายของข้าพเจ้า)

ทั้งหมดได้หลบหนีเข้าสู่พื้นที่เขตงาน 34[12] บ้านอ่าวศรีเมือง ซึ่งอยู่ใน ต. นาหมอบุญ อ. จุฬาภรณ์ จ. นครศรีธรรมราช และเข้าร่วมรบในกองทัพปลดแอกประชาชนแห่งประเทศไทยซึ่งเป็นกองกำลังของพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย ข้าพเจ้าจึงได้นำเรื่องราวประวัติศาสตร์ของครอบครัวและผู้คนในพื้นที่นี้ซึ่งร่วมกันต่อสู้เป็นเวลานาน 14 ปี นำมาประกอบในบทการแสดงหนังตะลุงของข้าพเจ้า เพื่อเป็นการต่อยอดพัฒนาศิลปะการแสดงหนังตะลุงและยังคงรักษาให้เห็นถึงคุณค่าทางศิลปะของการแสดงประเภทนี้ การปรับให้หนังตะลุงที่เป็นศิลปะทางภาคใต้มีความทันยุคทันสมัยจะช่วยสร้างความน่าสนใจและเข้าถึงกับผู้คนในภาคอื่นได้มากขึ้น รวมถึงเป็นการเผยแพร่เรื่องราวที่สำคัญในประวัติศาสตร์การต่อสู้ทางการเมืองอีกรูปแบบหนึ่ง

มนุษย์ทุกคนเกิดมาพร้อมกับเสรีภาพ มีความคิดที่เป็นอิสระโดยไม่มีอุปสรรค ไม่ว่าจะอยู่ในยุคไหน เสรีภาพคือสิ่งที่เราเรียกร้องมาโดยตลอด ถึงแม้ในความเป็นจริงเราเกิดมาไม่เท่าเทียมกัน แต่มนุษย์ทุกคนควรได้รับสิทธิและโอกาสเหมือนกัน เมื่อใดที่คนถูกเอารัดเอาเปรียบหรือถูกข่มเหงรังแกเมื่อนั้นผู้ที่ตกอยู่ภายใต้ความอยุติธรรมจำต้องลุกขึ้นสู้เพื่อความถูกต้องและเพื่อปลดแอกสังคมสู่

[12]เขตงานหรือเขตพื้นที่ทางการสู้รบที่พรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยใช้เรียกในการปฏิบัติการเคลื่อนไหว

เสรีภาพประชาธิปไตย ข้าพเจ้าจึงได้นำเรื่องราวประวัติศาสตร์ของครอบครัวและมวลชนนักปฏิวัติบ้านอ่าวศรีเมือง มาเรียงร้อยสร้างสรรค์เป็นผลงานศิลปะหนังตะลุงร่วมสมัยชื่อว่า “นักรบแดนใต้สหายดาวแดง” โดยแสดงเรื่องราวทับซ้อนระหว่างสังคมปัจจุบันกับเรื่องราวความไม่สงบทางการเมืองในอดีตนำเสนอในรูปแบบเฉพาะของตนผสานสัญลักษณ์ทางศิลปะ, บทกวี และเทคนิคการแสดงที่ร่วมสมัย ในส่วนของการวิเคราะห์ผลงานข้าพเจ้าได้นำทฤษฎีแนวคิดของ ฌอง ฟรองซัวส์ ลีโอตาร์ด นักปรัชญาชาวฝรั่งเศสมาศึกษาเปรียบเทียบข้อเสนอเรื่องวาทกรรมเล็กของคนกลุ่มเล็กๆ ที่รวมตัวกันเพื่อบรรลุวัตถุประสงค์เฉพาะบางอย่าง ล้มล้างวาทกรรมหลักที่มีลักษณะปฏิบัติการผูกขาดเชิงจารีต[13] รวมถึงการนำหลักทฤษฎีทางสังคมวิทยามาเปรียบเทียบถึงหลักและแนวคิดของผลงานครั้งนี้

ฌอง ฟรองซัวส์ ลีโอตาร์ด เป็นบุคคลที่มีความสำคัญอย่างมากในวงการปรัชญาและศิลปะช่วงทศวรรษ 1970 และมองว่าสภาวะหลังสมัยใหม่คือการไม่เชื่อถือความรู้ก่อนหน้าอีกต่อไป เพราะเป็นแบบเกมส์ของภาษาที่มีการพูดเกินเลยจากความจริง ลีโอตาร์ด ได้นำเสนอความคิดหลักๆ ไว้ดังนี้

1. สภาวะหลังสมัยใหม่

2. ความชอบธรรมของความรู้

3. ความหลากเลื่อน

4. ศาสตร์แห่งเทคโนโลยี

5. เกมส์ของภาษา

ซึ่งการนำแนวคิดทั้งหมดนี้มาศึกษาและเปรียบเทียบวิเคราะห์กับผลงานศิลปะหนังตะลุงของข้าพเจ้าจะทำให้เกิดมุมมองอีกด้านของผลงานศิลปะร่วมสมัยที่ให้ความสำคัญในทางความคิดมากกว่ารูปแบบผลงาน เป็นการรื้อโครงสร้างระหว่างศิลปะและสังคมไทย เป็นการมองหาความเชื่อมโยงสภาพการณ์หลังสมัยใหม่ ซึ่งการนำแนวคิดทฤษฎีทางสังคมวิทยามาวิเคราะห์จะช่วยให้มองเห็นอีกด้านของผลงานศิลปะ เห็นกระบวนการทางความคิดและปรัชญาที่ช่วยสร้างประโยชน์การขับเคลื่อนสังคม และยังเป็นสิ่งสำคัญต่อการมองหาทางออกใหม่ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ

[13]สุภางค์ จันทวานิช, **ทฤษฎีสังคมวิทยา** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาฯ, 2562), 292.

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มิได้มีความต้องการที่จะนำเรื่องราวในอดีตมาสร้างปมขัดแย้งให้เกิดขึ้นใหม่ และมิได้เรียกร้องหาความถูกผิดแต่ประการใด แต่เป็นการบอกเล่าเรื่องราวที่เกิดขึ้นจริงในครอบครัวของข้าพเจ้าที่มีความสัมพันธ์กับประวัติศาสตร์ทางการเมืองในประเทศชาติซึ่งมีผู้เสียชีวิตมากมายในเวลานั้น สร้างความเจ็บปวดเป็นบาดแผลรอยร้าวในประวัติศาสตร์ชาติไทยถึงวันนี้ ข้าพเจ้ามีความเชื่อว่าการเรียนรู้เรื่องราวที่ผิดพลาดจะนำไปสู่การพัฒนาและแก้ไข แต่พึงเรียนรู้อย่างผู้มีสติและวุฒิภาวะ น้อมนำด้วยหลักธรรมคำสอนในแต่ละศาสนา ศึกษาบูรณาการวิเคราะห์ในเหตุและผลอย่างละเอียดถี่ถ้วน จึงจะสามารถฝ่าฟันอุปสรรคปัญหาทั้งหลายนำเราผ่านพ้นไปสู่ประเทศที่เต็มไปด้วยความรักความเข้าใจและอยู่ร่วมกันอย่างร่มเย็นเป็นสุข

ความมุ่งหมายและวัตถุประสงค์ของการศึกษา

ศึกษาและนำเสนอเรื่องราวประวัติศาสตร์การต่อสู้ทางการเมืองเขตงาน 34 อ่าวศรีเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช ประเทศไทย ในรูปแบบศิลปะหนังตะลุงร่วมสมัย

สมมติฐานของการศึกษา

เรื่องราวประวัติการต่อสู้ทางการเมืองสามารถนำเสนอออกมาในรูปแบบของศิลปะหนังตะลุงร่วมสมัย

ขอบเขตการศึกษา

5.1 ประวัติการต่อสู้ทางการเมืองเขตงาน 34 อ่าวศรีเมืองจังหวัดนครศรีธรรมราช ระหว่างช่วงปี พ.ศ. 2521 - ปี พ.ศ. 2525

5.2 ศิลปะหนังตะลุงแนวประเพณี และศิลปกรรมหนังตะลุงร่วมสมัย

5.3 การสร้างสรรค์เป็นผลงานศิลปะหนังตะลุงร่วมสมัย

ขั้นตอนของการศึกษา

6.1 รวบรวมเอกสารและข้อมูลที่เกี่ยวข้อง

6.2 ศึกษาการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะหนังตะลุง

6.3 ศึกษาศิลปินผู้ทำงานศิลปะและการเมือง

6.4 ศึกษาประวัติศาสตร์การต่อสู้ทางการเมืองโดยสังเขป

6.5 ศึกษาการก่อตั้งพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย

6.6 ศึกษาผู้คนในพื้นที่อ่าวศรีเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช ที่ร่วมสู้รบกับกองทัพปลดแอกประชาชนแห่งประเทศไทย

6.7 ศึกษาเรื่องราวคนในครอบครัวและผู้เกี่ยวข้องที่ร่วมต่อสู้ในทางการเมือง

6.8 สร้างสรรค์ผลงานศิลปะหนังตะลุงร่วมสมัย

6.9 นำเสนอผลงานศิลปะหนังตะลุงร่วมสมัย

6.10 วิเคราะห์ผลงานศิลปะหนังตะลุงร่วมสมัย

6.11 สรุปผลเขียนรายงานการวิจัย

เวลาที่ใช้ในการวิจัย

ประมาณ 8-10 เดือน

เริ่มงานวิจัยในเดือน ธันวาคม พ.ศ. 2562

และเสนอวิทยานิพนธ์ ภายในเดือน พฤษภาคม พ.ศ. 2563

วิธีการศึกษา

การศึกษาครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยใช้วิธีศึกษาจากการสอบถาม สัมภาษณ์กลุ่มบุคคล รวบรวมข้อมูลจากเอกสาร บทความ หนังสือทางวิชาการที่เกี่ยวข้องและหลักทฤษฎีศิลปะ เพื่อนำมาใช้ในขั้นตอนการสร้างงานศิลปะหนังตะลุงร่วมสมัย และวิเคราะห์ศิลปะหนังตะลุงร่วมสมัย

แหล่งข้อมูล

9.1 หนังสือ และวิทยานิพนธ์

9.2 วารสาร บทความ และเอกสารที่เกี่ยวข้อง

9.3 บทสัมภาษณ์

อุปกรณ์ที่ใช้ในการค้นคว้า

เครื่องบันทึกเสียง กล้องถ่ายภาพ คอมพิวเตอร์โน้ตบุ๊ค

ค่าใช้จ่ายทั้งหมดในการวิจัย

40,000 บาทโดยประมาณ

การนำเสนอผลงาน

จัดแสดงผลงานศิลปะโดยการจัดนิทรรศการและตีพิมพ์รูปเล่มวิทยานิพนธ์ เผยแพร่บทความวิชาการลงวารสารระดับประเทศและนำเสนอผลงานวิจัยด้วยวาจา

บทที่ 2
ประวัติศิลปะหนังตะลุงและประวัติศาสตร์การต่อสู้ทางการเมือง

ประวัติศิลปะหนังตะลุง

ศิลปะหนังตะลุงเป็นการแสดงมหรสพที่มีรูปแบบเอกลักษณ์เฉพาะและมีความสำคัญทางศิลปวัฒนธรรมของผู้คนทางภาคใต้และในประเทศไทย การแสดงชนิดนี้มีการสืบทอดมายาวนานและเชื่อมโยงจากวัฒนธรรมเอเชียอาคเนย์ที่เก่าแก่โบราณ แต่เมื่อเข้าสู่ในดินแดนทางใต้ของประเทศ หนังตะลุงได้ถูกปรับให้มีรูปแบบที่เหมาะสมกับบริบททางท้องถิ่น ถูกพัฒนามาตลอดระยะเวลาจนเกิดเป็นรูปแบบอัตลักษณ์เฉพาะ แต่ก่อนที่จะกลายเป็นหนังตะลุงเหมือนทุกวันนี้ ในอดีตการเล่นหนังเงาหรือหุ่นกระบอกเงา[14] (Shadow puppetry, Shadow play) ได้มีมายาวนานแล้วในประวัติศาสตร์โลก ซึ่งเป็นการแสดงประกอบกับการเล่านิทานเพื่อความสนุกสนานสร้างความเพลิดเพลินต่อผู้ชม โดยมีคนเชิดหุ่นอยู่ด้านหลังจอผ้าที่มีลักษณะโปร่งแสงด้วยการใช้ผ้าสีขาวลักษณะบางเพื่อให้แสงส่องผ่านได้ และหุ่นสามารถเคลื่อนไหวขยับได้โดยมีลักษณะเลียนแบบรูปร่างของมนุษย์ หนังเงาหรือละครเงามีตำนานการเล่นในหลายพื้นที่ของโลกอย่างประเทศอินเดีย และจีน รวมถึงบริเวณเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เช่น ประเทศอินโดนีเซีย, ประเทศมาเลเซีย, ประเทศไทย และประเทศกัมพูชา ผู้เขียนขออธิบายประวัติการเล่นหนังเงาของแต่ละประเทศโดยสังเขปดังนี้

ประเทศอินเดียเรียกการแสดงหนังเงาออกไปตามแต่ละท้องถิ่น การแสดงชนิดนี้เรียกว่า “เตาลู บอมมาลาตา” (Tollu Bommalata) หรือ “โทลู บอมมาลาตา” (Tholu Bommalata) หมายถึงการเต้นรำของหุ่นเชิด “เตาลู” (Tollu) แปลว่าหนัง[15] และ “บอมมาลาตา” (Bommalata) แปลว่าการเต้นรำหุ่นเชิด เตาลู บอมมาลาตา เป็นการแสดงละครเงาที่รัฐอานธรประเทศ (Andhra Pradesh) ซึ่งอยู่ทางตอนใต้ฝั่งตะวันออกของอินเดีย และในรัฐที่อยู่ติดกันกับเมืองนี้อยู่ทางตอนใต้ฝั่งตะวันตกของประเทศอินเดียชื่อว่ารัฐกรณาฏกะ (Karnataka) โดยในรัฐนี้เรียกการแสดงชนิดเดียวกันนี้ว่า “โตกาลู กอมเบยาทา”[16]

---

[14]การแสดงละครซึ่งให้ผู้ชมเห็นแต่เงาบนฉากที่สร้างขึ้น

[15]คำว่า “หนัง” เป็นรากศัพท์ร่วมหลายภาษา เช่นในภาษาลาวและภาษาไทลื้อ แปลว่าส่วนของร่างกายที่หุ้มเนื้ออยู่ และมหรสพที่ใช้หนังมาสลักเป็นภาพ คำว่าหนังยังพ้องความหมายกับคำว่า “จรรม” ในภาษาสันสกฤต และ “จรม” ในบาลี

[16]World encyclopedia of puppetry arts, **Togalu Gombeyata,** accessed March 30, 2021, available from https://wepa.unima.org/en/togalu-gombeyata/

(Togalu Gombeyaata) หมายถึงการเล่นหุ่นเชิด ซึ่งคำว่า “โตกาลู” (Togalu) แปลว่าหนัง ส่วนคำว่า “ฉายานาฏกะ” (Chhaya Natak) หรือ “ฉะยากะตา” (Chaya Katha) แปลว่าหนังเงา[17] (Shadow Theatre)

ภาพที่ 1 ภาพการแสดง โทลู บอมมาลาตา (Tholu Bommalata) ของประเทศอินเดีย
ที่มา : Neeraja Murthy, **Shadow Leather Puppetry Theatre** [Online], accessed March 23, 2021, available from https://www.thehindu.com/entertainment/theatre/dalavai-kullayaapa-carries-forward-his-familys-legacy-in-leather-puppetry/article30106240.ece

ข้าพเจ้ามีข้อคิดค้นสันนิษฐานในกลุ่มคำ “เตาลู”, “โทลู” (Tollu, Tholu) และ “โตกาลู” (Togalu) ในภาษาอินเดียได้พ้องเสียงกับคำว่า “ตะลุง” ในภาษาไทยเป็นอย่างมาก หากศึกษาย้อนกลับไปในบันทึกประวัติศาสตร์ประเทศไทยทางตอนใต้ได้มีการติดต่อการค้าขายกับประเทศอินเดียมาอย่างยาวนาน ซึ่งในคัมภีร์มหานิทเทศและมิลินทปัญหา ทั้งสองเป็นเอกสารทางศาสนาพุทธแต่งขึ้นราวพุทธศตวรรษที่ 7-8 ได้กล่าวถึงเมืองท่าที่สำคัญของพื้นที่เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ได้มีตอนหนึ่งของจำนวนเมืองท่าเหล่านี้กล่าวถึงเมืองนครศรีธรรมราชไว้ในเรื่องความเจริญทางด้านการค้าและเป็นตลาดการค้าที่สำคัญในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ จึงเป็นที่รู้จักกันดีในหมู่นักเดินเรือพ่อค้าชาวอินเดีย, อาหรับ และจีน[18] หากชาวอินเดียนำการแสดงประเภทนี้เข้ามาในประเทศไทยด้วยช่วงเวลาที่ผ่านมายาวนานจากในอดีตอาจทำให้เกิดการกร่อนเสียง[19] ทางภาษาจากเดิม “เตาลู” หรือ “โทลู” กลายเป็นคำว่า “ตะลุง” ในปัจจุบัน

---

[17]Categories of Puppets, **Shadow Puppets**, accessed May 11, 2020, available from https://web.archive.org/web/20070929115917/http://www.puppetindia.com/shadow.htm

[18]ประวัติมหาดไทยส่วนภูมิภาคจังหวัดนครศรีธรรมราช, **ประวัติศาสตร์จังหวัดนครศรีธรรมราช** (กรุงเทพฯ: กรุงสยามการพิมพ์, 2527), 2.

[19]ตัวอย่างการเปลี่ยนแปลงด้านเสียงหรือการกร่อนเสียง เช่น การกลมกลืนเสียง (Assimilation) การตัดเสียง (Deletion) การเติมเสียง (Addition) การสับเสียง (Metathesis) การเปลี่ยนเสียง (Sound Change) การผลักเสียง (Dissimilation)

ด้วยหลักฐานทางประวัติศาสตร์บันทึกว่าการแสดงประเภทนี้ของอินเดียมีมาตั้งแต่ 200 ปีก่อนคริสต์ศักราช โดยแสดงเรื่องมหากาพย์ที่สำคัญของโลกคือ “มหาภารตะ” และ “รามายณะ” รายละเอียดของการแสดงนั้น ผู้เชิดตัวละครจะเริ่มต้นการแสดงด้วยการร้องบทหนังในเสียงสูงด้วยทำนองพื้นเมือง และเชิดหุ่นอย่างอิสระด้วยกลไกของหุ่นที่ออกแบบให้มีท่วงท่าเหมือนดังการเคลื่อนไหวของมนุษย์ และบางครั้งจะมีผู้เชิดหนัง หรือเชิดตัวละครสองถึงสามคนต่อการแสดงแต่ละครั้ง สำหรับตัวหุ่นเชิดทำจากหนังแพะฉลุและลงสีสันลวดลายเหมือนงานจิตรกรรมอินเดียประเพณี เมื่อทำการแสดงผู้ควบคุมรูปตัวละครจะอยู่ด้านหลังจอผ้าโปร่งแสงสีขาว หัวหน้าคณะจะเป็นผู้ดำเนินเรื่องราวประกอบการแสดงและมีผู้ช่วยดำเนินเรื่องราวร่วมอยู่ด้วย[20]

ในหนังสือเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเรื่อง “วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดนครศรีธรรมราช” กล่าวไว้ว่ากลุ่มลัทธิที่นำหนังตะลุงหรือละครเงาเข้ามาในประเทศไทยน่าจะเป็นชาวฮินดูที่นับถือลัทธิไศวนิกายเพราะเห็นได้จากการบูชาพระอิศวรด้วยหลักฐานทางโบราณคดีที่พบในช่วงเวลาประมาณพุทธศตวรรษที่ 13 ถึงพุทธศตวรรษที่ 17 ในบทไหว้ครูหนัง (ตอนออกรูปกาศ) ต่างกล่าวไว้ว่ามีมาตั้งแต่ครั้งศรีวิชัย[21] อีกทั้งบันทึกเมืองนครศรีธรรมราชที่กล่าวว่าชาวอินเดียตอนใต้ได้เข้ามาติดต่อค้าขายแต่โบราณ จึงเป็นข้อคิดค้นสันนิษฐานได้ว่าหนังตะลุงได้รับอิทธิพลมาจากชาวอินเดียใต้ตั้งแต่ครั้งอดีต

สำหรับในประเทศจีนแผ่นดินใหญ่ได้มีบันทึกของตำนานการเล่นหนังเงาในช่วง 156 ปีก่อนคริสต์ศักราชถึง 87 ปีก่อนคริสต์ศักราช กล่าวถึงตำนานของนางสนมในจักรพรรดิฮั่นอู่ได้สิ้นใจลง พระองค์ได้ให้ผู้มีเวทมนตร์ชุบวิญญาณนางขึ้นมาใหม่โดยใช้หุ่นเป็นตัวแทน และจัดการแสดงละครให้จักรพรรดิได้เห็นเงาของเธออีกครั้งโดยแสดงผ่านผ้าม่านที่อยู่หลังคบเพลิง แต่ตำนานนี้ยังเป็นเรื่องที่ถกเถียงกันอยู่ในเอกสาร Book of Han[22] จากนั้นในช่วงสมัยราชวงศ์ซ่งปี พ.ศ. 1503

---

[20]Centre for Cultural Resources and Training, **Puppet Forms of India**, accessed May 11, 2020, available from https://web.archive.org/web/20130515224842/http://ccrtindia.gov.in/puppetforms.htm

[21]**วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดนครศรีธรรมราช** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากรจัดพิมพ์, 2544), 149.

[22]Fan Pen Li Chen, **Chinese Shadow Theatre: History, Popular Religion, and Women Warriors** (Canada: McGill-Queen’s University Press, 2007), 22.

ถึงปี พ.ศ. 1670[23] (ปี ค.ศ. 960 - ปี ค.ศ. 1127) มีการสร้างหุ่นที่ทำจากกระดาษและทำจากหนังสัตว์แสดงเรื่องจริงเกี่ยวกับประวัติศาสตร์จีนผสมกับเรื่องราวที่แต่งขึ้น และเรื่องเล่าเพื่อการบันเทิงสร้างเสียงหัวเราะตลกขบขัน มหรสพประเภทนี้ในสมัยราชวงศ์ซ่งตอนต้นได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะช่วงเวลาเทศกาลสำคัญจะมีการแสดงของหนังเงาให้ประชาชนได้ชมอย่างมากมาย ส่วนในช่วงสมัยราชวงศ์หมิงได้เกิดคณะละครมากกว่า 50 คณะที่ทำการแสดงในเมืองปักกิ่ง สำหรับพื้นจอหรือฉากของการแสดงได้ใช้กระดาษสา และเรื่องที่ใช้แสดงโดยทั่วไปคือตำนานสงครามการสู้รบหรือเรื่องราวเกี่ยวกับศาสนาในชาติ

สำหรับหนังตะลุงในประเทศเพื่อบ้านที่มีการแสดงเช่นเดียวกันกับทางใต้ของไทยคือหนัง “วายังกุลิต” (Wayang Kulit) เป็นชื่อเรียกการแสดงหนังเงาของประเทศอินโดนีเซีย ซึ่งคำนี้มีความหมายว่าหนังเงา คำว่า “วายัง” (Wayang) มาจากศัพท์ชวาแปลว่า “เงา” และมีความหมายรวมถึงตัวหุ่นเชิด เช่นเดียวกับคำว่า “บายัง” (Bayang) ที่ชาวอินโดนีเซียทั่วไปใช้เรียก ส่วนคำว่า “กุลิต” (Kulit) แปลว่าผิวหนัง หรือแผ่นหนัง การแสดงวายังกุลิตเป็นการแสดงท้องถิ่นชาวชวาแต่โบราณ ซึ่งได้รับอิทธิพลการแสดงจาก โทลู บอมมาลาตา ของประเทศอินเดีย[24] จากเอกสารประมาณช่วงปี พ.ศ. 1403 (ปี ค.ศ. 860) ชาวชวาได้ทำการแสดงหุ่นเชิดที่สร้างจากหนังสัตว์หรือหนังลูกควายมาทำให้บางและฉลุเป็นตัวละครในลักษณะหันข้าง ทำการแสดงในเวลากลางคืนใช้แสงตะเกียงให้เกิดภาพเงาบนจอผ้าสีขาว วายังกุลิตได้ผสมผสานทั้งดนตรี นาฏกรรม และการประพันธ์ แสดงเรื่องราวทางปรัชญาศาสนาของฮินดูและมุสลิมได้อย่างงดงาม

ประเทศมาเลเซียซึ่งติดกับทางฝั่งชายแดนไทยตอนใต้มีการแสดงหนังเงาเช่นกัน โดยเรียกการแสดงนี้ว่า “วายังกุลิต” (Wayang Kulit) ซึ่งมีความหมายเดียวกับประเทศอินโดนีเซีย การเล่นหนังเงาทางตอนเหนือของมาเลเซียในรัฐกลันตันจะมีลักษณะคล้ายของไทย แต่ในภาคอื่นๆ จะเล่นคล้ายกับหนังเงาของประเทศอินโดนีเซีย รูปตัวละครที่ใช้เชิดในการแสดงทำจากหนังควาย และใช้ไม้เหลาให้มีขนาดเล็กแล้วผ่าซีกนำมาใช้เป็นแกนยึดตัวโครงสร้างของรูป บ้างใช้กระดูกเขาควายมาทำแทนไม้ สำหรับจอที่ใช้แสดงจะขึงผ้าสีขาวเป็นฉาก และในปัจจุบันผู้เชิดหนังได้ใช้แสงจากหลอดไฟแทนการใช้

---

[23]William Dolby, **The Origins of Chinese Puppetry** (London: Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London, 1978), 97–120.

[24]The Editors of Encyclopaedia Britannica, **Wayang Indonesian Theatre**, accessed May 11, 2020, available from https://www.britannica.com/art/wayang

แสงจากตะเกียงในอดีต ส่วนในภาคดนตรีประกอบการแสดงเรียกว่ากามีลัน (Gamelan) เป็นดนตรีพื้นเมืองของผู้คนในภูมิภาคนี้[25]

การแสดงหนังเงาในประเทศกัมพูชามีชื่อเรียกว่า “สะเปกธัช” (Sbek Touch Khmer Shadow Theatre) มีลักษณะคล้ายหนังตะลุงทางภาคใต้ของไทย ตัวละครทำด้วยหนังฟอกแกะสลักเป็นรูปร่างลอยตัว หนังเงาประเภทนี้มีไว้สำหรับเล่นเรื่องราวขบขันสนุกสนานของตำนานพื้นบ้านเพื่อสร้างความบันเทิงแก่ผู้ชม สำหรับการเชิดอาจใช้ผู้เชิดมากถึง 6 คน และมีวงมโหรีเขมรบรรเลงดนตรีประกอบตามเรื่อง และใช้คนพากย์เสียงคอยบอกเล่าเรื่องราวแก่คนดูเป็นระยะตลอดการแสดง[26]

เมื่อมองภาพรวมประวัติศาสตร์ของการเล่นหนังเงาหรือการแสดงหุ่นเชิดจะเห็นได้ชัดว่าส่วนใหญ่รับอิทธิพลและการเรียนรู้มาจากประเทศอินเดียเป็นส่วนมาก ศิลปะหนังตะลุงในประเทศไทยก็เช่นกันได้รับอิทธิพลวัฒนธรรมจากกลุ่มอินเดียและชวา ด้วยลักษณะภูมิประเทศทางตอนใต้ของประเทศไทยมีสภาพเป็นแหลมยื่นยาวลงสู่ทางทิศใต้และทางฝั่งทิศตะวันตกติดกับมหาสมุทรอินเดีย ส่วนฝั่งทิศตะวันออกมีอ่าวไทยซึ่งเป็นน่านน้ำอยู่ในทะเลจีนใต้เชื่อมต่อกับมหาสมุทรแปซิฟิก ด้วยพื้นที่นี้มีทรัพยากรทางธรรมชาติอุดมสมบูรณ์ ทำให้มีการติดต่อค้าขายกับชาวต่างชาติจนกลายเป็นศูนย์กลางของการค้าและธุรกิจที่สำคัญในดินแดนนี้ และภายหลังได้มีการอพยพตั้งถิ่นฐานพร้อมกับนำศิลปะวัฒนธรรมต่างแดนมาเผยแพร่ในประเทศ ซึ่งโดยส่วนใหญ่ล้วนได้รับมาจากอารยธรรมอินเดีย เช่น ศาสนา, ภาษา, ศิลปะ และพิธีกรรม นอกจากนี้ผู้คนทางภาคใต้ยังได้รับการแสดงหุ่นกระบอกจากชาวมลายู ซึ่งชาวมลายูเองได้นำการแสดงรูปแบบนี้มาจากชวาและจีน โดยชาวจีนได้มีการละเล่นมหรสพหนังเงามาตั้งแต่ช่วงต้นของราชวงศ์ซ่งในระหว่างปี พ.ศ.1503 - ปี พ.ศ.1670[27]

เมื่อศิลปะการแสดงมหรสพชนิดนี้เข้าสู่ไทยจึงได้ถูกนำมาสร้างสรรค์ให้เป็นรูปแบบเฉพาะของศิลปะวัฒนธรรมท้องถิ่น จากหลักฐานการค้นคว้าช่วงสมัยรัชกาลที่ 5 กรุงรัตนโกสินทร์ได้มีบันทึกของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงเขียนไว้ในเชิงอรรคหนังสือตำนานละครเรื่องอิเหนาว่าเจ้าพระยาสุรวงศ์ไวยวัฒน์ (วร บุนนาค) เป็นผู้นำคณะหนังควนไปกรุงเทพฯ และเล่นถวายตัวรัชกาลที่

---

[25]Asianartnewspaper, **Shadow Puppet Theatre in Indonesia, Malaysia and Thailand**, accessed May 11, 2020, available from https://asianartnewspaper.com/shadow-puppet-theatre-in-indonesia-malaysia-and-thailand/

[26]Pech Tum Kravel, **Sbek Thom: Khmer Shadow Theater** (SEAP Publications. 1995), 3–5.

[27]William Dolby, **The Origins of Chinese Puppetry** (London: Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London, 1978), 97–120.

5 ที่บางปะอินเป็นครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ. 2419[28] จากบันทึกที่ปรากฏนี้ได้แสดงให้เห็นถึงการมีอยู่ของหนังตะลุงจากภาคใต้ ซึ่งเป็นนายหนังจากจังหวัดพัทลุง แต่เมื่อสืบค้นถึงความเก่าของประวัตินายหนังเมื่อปี พ.ศ. 2369 สมัยรัชกาลที่ 3[29] ได้มีคณะหนังตะลุงตั้งหลักแหล่งที่บริเวณบ้านสนามควาย (ใกล้กับบริเวณชุมชนนางเลิ้งในปัจจุบัน) บ่งชี้ให้เห็นว่ามีการนำหนังตะลุงขึ้นมาแสดงในช่วงกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้นแล้ว

หนังตะลุงยังแพร่หลายไปอีกหลายภาคและหลายจังหวัดของประเทศ เช่น จังหวัดนครปฐม, พระนครศรีอยุธยา, กรุงเทพฯ, ราชบุรี, เพชรบุรี และประจวบคีรีขันธ์ ส่วนภาคอีสาน จังหวัดอุดรธานี และภาคเหนือ จังหวัดเชียงใหม่ โดยได้รับแบบอย่างจากครูหนังตะลุงทางภาคใต้ และการแสดงจะมีลักษณะคล้ายกับหนังตะลุงทางภาคใต้เช่นกัน เห็นได้ว่าการศึกษาเรื่องประวัติความเป็นมาของหนังตะลุงในประเทศไทยส่วนหนึ่งได้มาจากนักวิชาการผู้ที่ทำหน้าที่ค้นคว้าวิจัยจากการสัมภาษณ์นายหนังตะลุงยุคบุกเบิกซึ่งเป็นข้อมูลในการศึกษาเทียบเคียงที่สำคัญ ปัญหาที่พบในการค้นคว้าคือไม่สามารถพบบันทึกที่เป็นเอกสารลายลักษณ์อักษรของผู้คนในอดีตที่เกี่ยวกับมหรสพประเภทนี้นัก แต่เป็นเพียงคำบอกเล่ามุขปาฐะสืบต่อกันมา

การแสดงหนังตะลุงมีการเปลี่ยนแปลงพัฒนาตามยุคสมัย แม้ปัจจุบันโลกได้มีสื่อบันเทิงอื่นๆ เข้ามาแทนที่มากมายแต่หนังตะลุงยังคงอยู่ร่วมยุคสมัยได้ อันเป็นผลจากการปรับเปลี่ยนเนื้อหาการแสดงให้เข้ากับสภาวะของยุค ผสมผสานกับอัตลักษณ์และเอกลักษณ์ดั้งเดิม ทำให้เป็นสื่อที่ยังทรงพลังดึงดูดผู้คนให้นึกถึงและหันกลับมาสนใจในหนังตะลุง ซึ่งหากมองดูแล้วการแสดงชนิดนี้เปรียบเป็นอานุภาพจากสิ่งเล็กๆ แต่ได้ส่งสาระทางความคิดสู่ผู้คนอย่างมากมายภายในช่วงเวลาการแสดงอันสั้น เมื่อมองหนังตะลุงผ่านแนวคิดทางมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ เราสามารถมองเห็นศักยภาพได้อีกหลายด้าน เช่น ทางภาษา, ทางวิธีการสื่อสาร และทางศิลปวัฒนธรรมจากแนวประเพณีสู่ร่วมสมัย หรือความสัมพันธ์ระหว่างความเป็นปัจเจกภายในสังคม สิ่งเหล่านี้จะทำให้เห็นถึงสภาวะรูปการณ์ใหม่ที่ประกอบกันขึ้นมา เพราะการศึกษาวิเคราะห์ด้วยแนวทางเหล่านี้จะช่วยสะท้อนความคิดจิตวิญญาณของมนุษย์ได้อย่างเป็นระบบ และสามารถทำความเข้าใจเพื่อการพัฒนาสิ่งเหล่านี้ต่อไปได้

---

[28]เอนก นาวิกมูล, **หนังตะลุง-หนังใหญ่** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์พิมพ์คำ, 2546), 158.

[29]เรื่องเดียวกัน, 88.

การชมหนังตะลุงได้เปลี่ยนแปลงไปตามบริบทของยุคสมัย ด้วยวิถีการดำรงชีพที่เปลี่ยนไป ผู้คนส่วนใหญ่ไม่สามารถติดตามดูหนังตะลุงได้ตามงานเทศกาลหรืองานแสดงมหรสพ เพราะหนังตะลุงมักจะทำการแสดงในช่วงเวลากลางคืนอันเนื่องจากปัจจัยองค์ประกอบที่สำคัญคือแสงและเงา ทำให้คณะหนังตะลุงได้แก้ปัญหาด้วยการบันทึกการแสดงหรือถ่ายทอดการแสดงสดผ่านช่องทางสื่อสังคมออนไลน์ เป็นการเพิ่มช่องทางให้ผู้ชมได้ติดตามเรื่องราวการแสดงผ่านสื่อหรือบริการวิดีโอออนไลน์ (Online Video) ซึ่งเป็นที่ได้รับความนิยมอย่างมากอีกทั้งไม่มีการเสียค่าใช้จ่ายและสามารถดูซ้ำหรือเลือกติดตามชมการแสดงได้อย่างอิสระและต่อเนื่อง อีกทั้งยังเชื่อมโยงไปยังช่องวิดีโออื่นๆ ที่เกี่ยวข้องได้อีกจำนวนมาก ตัวอย่างสื่อช่องทางออนไลน์ที่ประชาชนส่วนใหญ่ให้ความนิยม เช่น ยูทูบ (Youtube), เฟซบุ๊ก (Facebook) หรือไลน์ (Line)

จุดประสงค์การสร้างช่องทางสื่อสังคมออนไลน์เพื่อใช้ติดต่อสื่อสารกับคนทั่วไป ทำให้กลุ่มผู้ติดตามสามารถชมการแสดงสด (Live, Podcasting) ได้จากทุกที่เพียงแค่มีอุปกรณ์เครื่องมืออย่างคอมพิวเตอร์, แท็บเล็ต หรือสมาร์ทโฟน (โทรศัพท์เคลื่อนที่) จึงทำให้ผู้คนสามารถติดตามดูคณะหนังตะลุงที่ตนชื่นชอบได้ทุกที่ทุกเวลา อีกทั้งยังแสดงความคิดหรือส่งข้อความทักทายถึงศิลปินได้โดยตรง และยังเป็นช่องทางสำหรับจำหน่ายสินค้าของคณะหนังตะลุง เช่น ตัวหนังตะลุง, แผ่นดีวีดีบันทึกการแสดง, แผ่นซีดีเพลงของคณะนายหนัง, หรือสินค้าผลิตภัณฑ์อื่นๆ สิ่งเหล่านี้แสดงให้เห็นถึงการปรับตัวและการอยู่รอดของนายหนังตะลุงต่อระบบธุรกิจสื่อบันเทิงสมัยใหม่ในยุคปัจจุบัน

ในอดีตเรื่องราวของหนังตะลุงที่นิยมนำมาใช้แสดงคือเรื่องรามเกียรติ์หรือนิยายในวรรณคดีนิทานชาดกต่างๆ ซึ่งขนบนิยมขั้นตอนการเล่นหนังจะประกอบไปด้วย

1. การตั้งเครื่องเบิกโรง เพื่อปัดเป่าเสนียดจัญไรออกไป

2. การโหมโรงบรรเลงดนตรี เพื่อเรียกผู้ชมและให้นายหนังเตรียมการแสดง

3. การออกรูปลิงหัวค่ำ (ใช้รูปตัวละครลิงออกมาแสดงแต่ปัจจุบันได้ตัดออกเปลี่ยนมาใช้รูปฤษีแทน)

4. การออกรูปฤษี

5. การออกรูปโค หรือ การออกรูปพระอิศวร

6. การออกรูปปรายหน้าบท หรือ การออกรูปกาศ

7. การออกรูปบอกเรื่อง

8. การเกี้ยวจอ (เป็นการร้องกลอนสั้นๆ เพื่อเป็นคติสอนใจแก่ผู้ชม)

9. การตั้งเมือง (เป็นการออกรูปกษัตริย์ พระราชา โดยสมมติว่าเป็นเมืองๆ หนึ่ง ก่อนเริ่มทำการแสดง)

ภาพที่ 2 ภาพพิธีการตั้งเครื่องเบิกโรง
ที่มา : หนังตะลุงลูกทุ่งบันเทิง, **แสดงหนังตะลุง** [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 23 มีนาคม 2564. เข้าถึงได้จาก https://sites.google.com/site/hnangtalunglukthungbantheing/hnang-talung/khan-txn-kar-saedng-hnang-talung

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ตัวละครหนังตะลุงเป็นภาพตัวแทนที่สำคัญในการเล่าเรื่องราวที่ใช้แสดง สำหรับหนังตะลุงรูปแบบขนบประเพณีได้มีตัวละครดั้งเดิมที่ถูกวางบทบาทและเป็นแบบแผนไว้ และตัวละครตลกมักสะท้อนลักษณะนิสัยตัวตนจนถึงถิ่นที่มา สำหรับตัวละครหนังตะลุงรูปแบบขนบประเพณีที่นายหนังนิยมนำมาใช้เป็นตัวแสดงมีดังนี้

1. รูปฤๅษี เป็นหนังครูไว้สำหรับเคารพบูชากราบไหว้ครู และใช้ในการเชิดเบิกโรง ในกรณีที่มีบทบาทของพระฤๅษีนายหนังมีความเชื่อว่ารูปฤๅษียังแสดงถึงความศักดิ์สิทธิ์เกี่ยวข้องกับแนวคิดปกป้องเสนียดจัญไร ภัยอันตรายต่างๆ และช่วยบันดาลให้การเล่นหนังตะลุงเป็นไปด้วยดีตลอดการแสดง และเป็นที่ชื่นชมของคนดูได้ รูปตัวฤๅษีออกครั้งเดียวในตอนแรกหรือออกเพื่อการประกอบพิธีกรรมตัดเหมรย (พิธีแก้บน)

ภาพที่ 3 รูปพระฤๅษี
ที่มา : หนังตะลุง, **หนังตะลุง** [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 23 มีนาคม 2564. เข้าถึงได้จาก https://sites.google.com/site/valleyballxxl/

2. รูปพระอิศวร เป็นรูปที่ใช้แสดงความเชื่อและความเคารพในเทพสิ่งศักดิ์สิทธิ์ นายหนังจะเรียกรูปพระอิศวรว่ารูปพระโค หรือรูปโค ส่วนของหนังวัวที่นำมาทำจะให้ความสำคัญเป็นพิเศษ เช่น การคัดเลือกวัวที่มีโหนกสีขาวหน้าผากรูปใบโพธิ์สีขาว เท้าทั้งสี่มีสีขาวขนหางสีขาว ซึ่งนับว่าหาได้ยากและถือเป็นสัตว์มงคล ในตำราของภาคใต้เรียกว่า “ตีนด่าง หางดอก หนอกพาดผ้า หน้าใบโพธิ์” ช่างจะให้สีหนังวัวที่เป็นพาหนะเป็นสีดำนิล ซึ่งแตกต่างจากสีเดิมของพระโคนนทิที่เป็นวัวเพศผู้สีขาวล้วน นับเป็นเทคนิคทางเชิงช่างที่ชาญฉลาด เพราะต้องการให้สีของแสงเงาตัดกับตัวพระอิศวรแล้วดูมีความงามมากกว่าหากให้วัวเป็นสีขาว และตามลัทธิพราหมณ์แล้ว พระอิศวรหรือพระศิวะจะมี 4 พระกร จะถืออาวุธแตกต่างกันในแต่ละปางคติ เช่น คฑายอดหัวกะโหลก, ตรีศูล, ธนู, บ่วงบาศ, บัณเฑาะว์, พระสังข์ หรือพระขรรค์ แต่พระอิศวรในรูปหนังตะลุงมีเพียง 2 พระกร ซึ่งถือจักรและพระขรรค์ เพื่อเป็นการลดทอนโครงสร้างและความแข็งแรงของตัวหนังตะลุงเมื่อต้องนำมาใช้เคลื่อนไหวอย่างรวดเร็วในการแสดง

ภาพที่ 4 รูปพระอิศวร
ที่มา : บริษัท ไอคิวดี มีเดีย จำกัด, **หนังประเคียง ระฆังทอง เรื่องแผ่นดินเดือด Ep1** [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 23 มีนาคม 2564. เข้าถึงได้จาก https://www.youtube.com/watch?v=F6-c2S6v44U

3. รูปปรายหน้าบท (หรือรูปกาศ) คำว่า “ปราย” หมายถึงอภิปราย และคำว่า “กาศ” หมายถึง ประกาศ การออกรูปปรายหน้าบทเพื่อทำพิธีไหว้ครูและนึกถึงผู้ให้ความรู้ผู้สนับสนุน แสดงความเคารพกตัญญูต่อผู้อาวุโส รูปตัวหนังตะลุงเป็นชายหนุ่มแต่งกายเป็นชุดเจ้าเมืองเสมือนเป็นตัวแทนนายหนังตะลุง การออกแบบมือและหน้าสามารถเคลื่อนไหวได้ ลักษณะนิ้วมือทั้งสี่อ้าออกจากนิ้วหัวแม่มือ ส่วนมืออีกข้างมีลักษณะงอตั้งฉากและอาจถือดอกบัว, ช่อดอกไม้ หรือธงพาดไว้กับไหล่

ภาพที่ 5 การออกรูปปรายหน้าบทหรือรูปกาศ
ที่มา : บริษัท ไอคิวดี มีเดีย จำกัด, **หนังประเคียง ระฆังทอง เรื่องแผ่นดินเดือด Ep1** [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ23 มีนาคม 2564. เข้าถึงได้จาก https://www.youtube.com/watch?v=F6-c2S6v44U

4. รูปบอกเรื่อง เป็นการนำตัวละครหนังตะลุงมาแสดงเพื่อใช้บอกเรื่องราวโดยย่อในคืนนี้ว่านายหนังจะแสดงเกี่ยวกับเรื่องอะไร เพื่อเรียกความสนใจแก่ผู้ที่กำลังจะชมการแสดง โดยคณะหนังตะลุงทั่วไปนิยมใช้รูปนายขวัญเมืองมาใช้ในการบอกเรื่อง

ภาพที่ 6 การออกรูปบอกเรื่อง
ที่มา : บริษัท ไอคิวดี มีเดีย จำกัด, **หนังประเคียง ระฆังทอง เรื่องแผ่นดินเดือด Ep1** [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 23 มีนาคม 2564. เข้าถึงได้จาก https://www.youtube.com/watch?v=F6-c2S6v44U

5. รูปเจ้าเมืองและรูปนางเมือง หรือเรียกอีกอย่างว่ารูปพระราชา โดยส่วนมากตัวละครนี้จะเป็นบิดาของพระเอกหรือนางเอก ในบางเรื่องเจ้าเมืองมีบทบาทไม่มากนัก แต่บางเรื่องอาจมีความสำคัญ เมื่อนายหนังใช้ตัวละครกลุ่มนี้จะเรียกว่าตั้งนามเมืองหรือตั้งเมือง เป็นการเข้าเรื่องและเริ่มต้นการแสดง นายหนังจะออกรูปตัวละครเจ้าเมืองและนางเมือง หรือเจ้าชายเพื่อพาผู้ชมเข้าสู่เรื่องราวที่แสดงในคืนนี้

ภาพที่ 7 รูปพระราชา, พระราชินี และเจ้าชาย
ที่มา : บริษัท ไอคิวดี มีเดีย จำกัด, **หนังประเคียง ระฆังทอง เรื่องแผ่นดินเดือด Ep1** [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 23 มีนาคม 2564. เข้าถึงได้จาก https://www.youtube.com/watch?v=F6-c2S6v44U

มหาวิทยาลัยศิลปากร

6. รูปตัวพระและรูปตัวนาง โดยทั่วไปรูปตัวพระจะรับบทเป็นตัวละครเจ้าชายซึ่งคือพระเอกของเรื่อง หรืออาจรับบทเป็นกษัตริย์ด้วย รูปหนังตัวพระจึงมีลักษณะเป็นชายรูปงามทรงเครื่องอย่างกษัตริย์ แต่บางเนื้อเรื่องหากตัวเอกเป็นคนธรรมดาจะแต่งตัวตามลักษณะคนปกติทั่วไป หรือตามที่นายหนังออกแบบไว้เพื่อให้เข้ากับเรื่องที่ใช้แสดง ส่วนรูปตัวนางนิยมแกะเป็นรูปหญิงสาวที่มีรูปร่างสวยงามและตกแต่งชุดทรงเครื่องอย่างเจ้าหญิงเพื่อให้สอดคล้องกับเรื่องราวที่ใช้แสดง

ภาพที่ 8 รูปตัวพระและรูปตัวนาง
ที่มา : บริษัท ไอคิวดี มีเดีย จำกัด, **ธรรมะของทมิฬ เต็มเรื่อง หนังอาจารย์วิชัย ตะลุงเมธี** [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 23 มีนาคม 2564. เข้าถึงได้จาก https://www.youtube.com/watch?v=LwMUZHxu1_8

7. รูปตัวยักษ์ เป็นตัวละครที่ใช้ในหนังตะลุงแบบขนบประเพณี หรืออาจนำมาใช้แสดงปรากฏตัวในการแสดงยุคปัจจุบันบ้าง โดยรูปร่างของยักษ์ได้ถูกออกแบบให้มีลักษณะสูงใหญ่น่าเกรงขาม สามารถเห็นเขี้ยวที่บริเวณริมปากได้ชัดเจน ถือไม้ตะบองเป็นอาวุธชอบแสดงอำนาจทำลายล้างผู้อื่น และเป็นตัวแทนภาพสัญลักษณ์แห่งความโลภไม่คำนึงถึงความผิดถูกหรือบาปกรรมใดๆ และมักจะถูกวางบทให้เป็นผู้ร้ายในเรื่อง แต่นายหนังตะลุงบางคณะอาจวางบทตอนท้ายให้ยักษ์กลับมาสำนึกตัวเป็นคนดี หรือมอบหมายให้เป็นผู้ว่ากล่าวตักเตือนตัวละครอื่นไม่ให้ทำสิ่งชั่วร้าย หรือรับหน้าที่อบรมสั่งสอนตัวพระตัวนางก็มี

ภาพที่ 9 รูปตัวยักษ์และรูปตัวนาง ในตอนกลอนยักษ์สอนลูกสาว หนังสุเทพ คำแหง
ที่มา : ครูโลม ทีดีดิจิตอล, **หนังสุเทพ คำแหง กลอนยักษ์สอนลูกสาว** [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 23 มีนาคม 2564. เข้าถึงได้จาก https://www.youtube.com/watch?v=CmEtkuFeB4E

มหาวิทยาลัยศิลปากร

8. รูปตัวตลกหรือรูปตัวกาก

8.1 รูปอ้ายเท่ง ถูกสร้างขึ้นเพื่อเป็นตัวแทนของชาวบ้าน มีสำเนียงการพูดของชาวจังหวัดสงขลา ตามประวัติหนังจวนบ้านคูขุดนำมาตัดเป็นรูปตลกครั้งแรกและนายหนังคณะอื่นๆ ได้นำไปใช้แสดงอย่างแพร่หลาย ลักษณะตัวหนังตะลุงได้ออกแบบให้มีกายภาพที่เกินจริง ด้วยรูปร่างที่ผอมบางท่องป่องลงพุงแขนท่อนบนยาวกว่าท่อนล่าง ตัวดำปากกว้างหัวเถิกผมหยิก มีใบหน้าที่ผิดแปลกจากมนุษย์แต่ไม่ทำให้รู้สึกดูน่ากลัว กลับมีลักษณะของตัวตลกที่แฝงอยู่มากกว่า ในนิ้วมือด้านขวาออกแบบให้คล้ายกับอวัยวะเพศชาย ด้านมือซ้ายนิ้วชี้กับหัวแม่มือจรดกันเป็นวงเข้าหากันแต่งกายนุ่งผ้าโสร่งลายตาหมากรุก คาดพุงด้วยผ้าขาวม้าไม่สวมเสื้อ ส่วนที่เอวจะพกมีดเดือยไก่หรือมีดเหน็บ มีลักษณะนิสัยโผงผางอวดภูมิความรู้ไม่เกรงใจใคร มักชอบขู่เกทับล้อเลียนผู้อื่นและมักแสดงเป็นคู่หูกับตัวหนังตะลุงอ้ายหนูน้อย

ภาพที่ 10 รูปหนังตะลุงอ้ายเท่ง
ที่มา : หนังตะลุงวัฒนธรรมภาคใต้, **ตัวละครหนังตะลุง** [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 23 มีนาคม 2564. เข้าถึงได้จาก https://sites.google.com/site/hnangtalungwathnthrrmphakhti/taw-lakhr-hnang-talung

8.2 รูปอ้ายหนูนุ้ย ได้นำลักษณะอุปนิสัยมาจากคนซื่อ ที่ไม่ค่อยทันข่าวสารบ้านเมืองและสังคม มีผิวดำรูปร่างเล็กตัวเตี้ยลงพุงคอตก ทรงผมคล้ายแส้ม้าจมูกปากยื่นออกไปคล้ายกับปากวัว มีเครายาวคล้ายหนวดแพะ นุ่งผ้าโสร่งไม่มีลวดลายไม่สวมเสื้อ ถือมีดตะไกรหนีบหมากเป็นอาวุธ นายหนังมักพากย์เสียงโทนต่ำสั่นเครือดันขึ้นจมูก มักได้รับบทบาทคล้อยตามคนและบางครั้งชอบยุยงส่งเสริมให้ผู้อื่นทะเลาะกัน

ภาพที่ 11 รูปหนังตะลุงอ้ายหนูนุ้ย
ที่มา : บริษัท เคโอวาย ประเทศไทย จำกัด, **หนังตะลุงน้องเดียว สุวรรณแว่นทอง** [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 23 มีนาคม 2564. เข้าถึงได้จาก https://www.youtube.com/watch?v=0BhVkw7ZViA&t=2018s

มหาวิทยาลัยศิลปากร

8.3 รูปนายยอดทอง ได้มีข้อสันนิษฐานว่าเป็นบุคคลที่มีชีวิตอยู่จริงใน จ.พัทลุง รูปร่างท้วม ผิวดำมีพุงย้อย ก้นงอนขึ้นผมหยิกเป็นลอนจมูกยื่นปากบุ๋มเหมือนปากคนแก่ไม่มีฟัน นุ่งผ้าลายโจงกระเบนไม่สวมเสื้อเหน็บกริชเป็นอาวุธประจำกาย เป็นคนเจ้าชู้ชอบพูดจาโอ้อวดแต่ขี้กลัว และชอบพูดจาเหลวไหลมักยกย่องตนเองและบ้ายอ รูปนายยอดทองใช้แสดงคู่กับรูปตัวตลกอื่นๆ ได้หลากหลาย เช่น คู่กับอ้ายหลำ, อ้ายขวัญเมือง, อ้ายพูนแก้ว, อ้ายดำบ้า, อ้ายลูกหมี, อ้ายเสมียนเป็นต้น

ภาพที่ 12 รูปหนังตะลุงนายยอดทอง
ที่มา : บริษัท เคโอวาย ประเทศไทย จำกัด, **หนังตะลุงน้องเดียว สุวรรณแว่นทอง** [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 23 มีนาคม 2564. เข้าถึงได้จาก https://www.youtube.com/watch?v=0BhVkw7ZViA&t=2018s

8.4 รูปนายสีแก้ว มีลักษณะรูปร่างอ้วนเตี้ยผิวดำคอใหญ่ศรีษะล้านนุ่งผ้าโจงกระเบนลายตาหมากรุก ไม่สวมเสื้อไม่มีอาวุธพกติดตัว เป็นคนพูดจริงทำจริงสู้คนเพื่อนคู่หูคือนายยอดทอง

ภาพที่ 13 รูปหนังตะลุงนายสีแก้ว
ที่มา : หนังตะลุง, **ตัวละครหนังตะลุง** [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 23 มีนาคม 2564. เข้าถึงได้จาก https://sites.google.com/site/hnangtalungwathnthrrmphakhti/taw-lakhr-hnang-talung

8.5 รูปอ้ายสะหม้อ สร้างโดยนายหนังชื่อกั้น ทองหล่อ นำแนวคิดมาจากบุคคลจริงโดยได้รับอนุญาตจากชาวอิสลามชื่อสะหม้อ อยู่บ้านสะกอม อ.จะนะ จ.สงขลา มีรูปร่างหลังโก่งมีโหนกคอคางย้อย ลงพุงรูปร่างเตี้ย สวมหมวกแขกนุ่งผ้าโสร่งไม่สวมเสื้อ มือข้างหนึ่งถือมีดมีนิสัยค่อนข้างอวดดีชอบพูดจาล้อเลียนผู้อื่น

ภาพที่ 14 รูปหนังตะลุงอ้ายสะหม้อ
ที่มา : วัฒนธรรมถิ่นใต้, **อ้ายสะหม้อ** [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 23 มีนาคม 2564. เข้าถึงได้จาก http://southspaceculture.net/

8.6 รูปอ้ายขวัญเมือง เป็นตัวตลกเอกของหนังจันทร์แก้ว บุญขวัญ ชาว จ. นครศรีธรรมราช มีลักษณะผมบางหยิกเล็กน้อย ผิวดำหัวเถิกจมูกโด่งโตยาว ปากกว้างพุงยานก้นเชิด ปลายนิ้วชี้คล้ายนิ้วกับมือของรูปอ้ายเท่ง นุ่งผ้าพื้นดำคาดเข็มขัด ไม่สวมเสื้อมีนิสัยเป็นคนซื่อบางครั้งแฝงไว้ซึ่งความฉลาด ชอบสงสัยเรื่องของผู้อื่นนิยมใช้แสดงเป็นตัวดำเนินเรื่องในบทหนัง

ภาพที่ 15 รูปหนังตะลุงอ้ายขวัญเมือง
ที่มา : ศูนย์เรียนรู้วัฒนธรรม, **อ้ายขวัญเมือง** [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 23 มีนาคม 2564. เข้าถึงได้จาก http://www.khuanniangcity.go.th/culture/detail/11/data.html

มหาวิทยาลัยศิลปากร

8.7 รูปอ้ายโถ ได้หยิบรูปแบบบุคลิกมาจากคนจีนบ๋าบา ชาวพังบัว อ.สะทิงพระ จ. สงขลา รูปร่างศรีษะค่อนข้างเล็กตาโตถลน ปากกว้างริมฝีปากล่างเม้มเข้าใน ส่วนท้องตึงอกใหญ่เป็นรูปโค้ง สวมหมวกมีกระจุกข้างบนนุ่งกางเกงถลกขา ถือมีดบังตอเป็นอาวุธ มีนิสัยขี้ขลาดโกรธใครไม่เป็น ชอบร้องรำทำเพลง สำหรับเรื่องกินถือเป็นเรื่องใหญ่ใครจะพูดเรื่องอะไรจะต้องพาเข้าหาเรื่องกินเสมอ

ภาพที่ 16 รูปหนังตะลุงอ้ายโถ
ที่มา : ศูนย์เรียนรู้วัฒนธรรม, **อ้ายโถ** [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 23 มีนาคม 2564. เข้าถึงได้จาก https://sites.google.com/site/hnangtalungwathnthrrmphakhti/taw-lakhr-hnang-talung

8.8 รูปผู้ใหญ่พูน ได้รับบุคลิกมาจากคนสูงอายุที่มีร่างสูงใหญ่จมูกยาวคล้ายตะขอ ศีรษะมีผมเป็นกระจุกพุงโต นุ่งผ้าโจงกระเบนไม่มีลวดลาย มีนิสัยชอบยุยงคุยโม้โอ้อวด ชอบขู่ผู้อื่นให้กลัวส่วนมากรับบทเป็นคนรับใช้ในฝ่ายตัวร้าย

ภาพที่ 17 รูปหนังตะลุงผู้ใหญ่พูน
ที่มา : หนังตะลุงวัฒนธรรมภาคใต้, **ตัวละครหนังตะลุง** [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 23 มีนาคม 2564. เข้าถึงได้จาก https://sites.google.com/site/hnangtalungwathnthrrmphakhti/taw-lakhr-hnang-talung

ตัวตลกหนังตะลุงเป็นตัวละครที่มีเสน่ห์เพราะคอยดำเนินเรื่องราวให้น่าติดตามและน่าสนใจตลอดทั้งเรื่อง จึงเป็นส่วนสำคัญอย่างมากสำหรับการแสดงในแต่ละครั้ง เหล่าตัวละครกลุ่มนี้ได้สร้างสีสันด้วยการส่งมุกตลกซึ่งแท้จริงแล้วเป็นการแสดงให้เห็นถึงไหวพริบปฏิภาณของนายหนัง เช่น การคิดมุกสดให้เข้ากับพื้นที่ สถานการณ์ที่เป็นอยู่ หรือพูดล้อเลียนกับผู้ชมหน้าโรงหนังหยอกล้อกับบุคคลสำคัญที่จัดงานขึ้นมา บทตลกเป็นบทที่สามารถยกประเด็นต่างๆ ขึ้นมาพูดได้อย่างไม่จำกัด เช่น เรื่องเหตุการณ์บ้านเมือง ปัญหาสังคมที่เป็นอยู่ จากนั้นมักจะปิดท้ายด้วยข้อคิดเตือนใจ สำหรับการนำตัวละครรูปตลกเหล่านี้ไปใช้นายหนังทุกคณะสามารถนำไปใช้แสดงร่วมกันได้อย่างอิสระไม่มีใครเป็นผู้ถือครองลิขสิทธิ์โดยเฉพาะ

รูปตัวตลกคือภาพตัวแทนของคนใต้และรูปตัวตลกแต่ละตัวมีบุคลิกลักษณะเฉพาะ ใช้ภาษาใต้ท้องถิ่นแตกต่างกัน นายหนังที่พากย์ได้ตรงกับบุคลิกและสำเนียงเหมือนคนท้องถิ่นนั้นที่สุดก็จะสร้างความประทับใจเสียงหัวเราะให้แก่คนดูได้มากยิ่งขึ้น นายหนังตะลุงที่สร้างตัวตลกได้มีชีวิตชีวาจน

สามารถทำให้ผู้ชมประทับใจและนำบทตลกนั้นไปเล่าต่อถือว่าเป็นนายหนังที่ประสบความสำเร็จในอาชีพโดยแท้จริง

หนังตะลุงได้ถูกจำแนกแบ่งเป็นยุคสมัยได้ 3 ยุค คือ

1. ยุคสมัยเก่า เริ่มตั้งแต่อดีตจนถึงสมัยรัชกาลที่ 6 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์

2. ยุคสมัยกลาง เริ่มจากสมัยรัชกาลที่ 6 จนถึงปี พ.ศ. 2500[30]

3. ยุคสมัยใหม่ ปี พ.ศ. 2500 ถึงปัจจุบัน ด้วยสภาวะความเจริญก้าวหน้าของโลกทำให้หนังตะลุงได้เปลี่ยนเนื้อหาการแสดงตามอิทธิพลของละครและภาพยนตร์สมัยใหม่ หนังตะลุงในประเทศไทยจึงได้เข้าสู่ความเป็นสมัยใหม่ช่วงปีพุทธทศวรรษที่ 2500[31] ตัวละครรูปยักษ์รูปเทวดาพบเห็นได้น้อยลงจากโรงหนังตะลุง มีการลดบทกลอนขับร้องแต่เพิ่มบทสนทนาและการใช้ภาษากลางเข้ามาแทนที่ถาษาท้องถิ่น และชื่อเรื่องได้ปรับให้สอดคล้องกับบริบทยุคสมัยปัจจุบันมากขึ้น การไม่ยึดติดกับระบบขนมธรรมเนียมวัฒนธรรมการแสดงหนังตะลุงในอดีตทำให้หนังตะลุงเปิดช่องทางความสร้างสรรค์ใหม่ๆ สามารถปรับเปลี่ยนเรื่องราวของการแสดงได้ลงตัวและไม่ทำลายของเก่าที่มีอยู่แต่กลับเป็นการอนุรักษ์พัฒนาต่อยอดให้หนังตะลุงมีอายุสืบสานต่อไปได้

การที่หนังตะลุงเป็นศิลปะการแสดงท้องถิ่นที่ไม่ใช่ของราชสำนักทำให้หนังตะลุงมีการเปลี่ยนเนื้อหาตามสภาพความเป็นจริงตามสังคมไทย บทบาทของหนังตะลุงจึงเปลี่ยนแปลงไปจากเดิมที่หนังได้แสดงเนื้อหาตามจินตนิยายแต่ถูกปรับให้สะท้อนชีวิตความเป็นอยู่ของผู้คนมากขึ้น ด้วยจุดเปลี่ยนนี้หนังตะลุงจึงกลายเป็นเครื่องมือในการแสดงความคิดเห็นได้อย่างอิสระเสรีไม่จำเป็นต้องแสดงบทบาทตามขนบธรรมเนียมประเพณีโบราณที่สืบทอดกันมา และด้วยการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการแสดงนี้ทำให้หนังตะลุงมีส่วนในการขับเคลื่อนโน้มนำสังคมด้วยภาษาที่ลึกซึ้งไปจากเดิม

เสน่ห์ของหนังตะลุงส่วนหนึ่งคือการแทรกเนื้อหาทางการเมืองและสังคม สะท้อนชีวิตความเป็นอยู่ของผู้คนแต่ละยุคสมัยผ่านเรื่องราวและตัวละครในหนังตะลุง สิ่งที่สะท้อนออกมาในหนังจึงทำ

---

[30]จรูญ หยูทอง, “**หนังตะลุงภาคใต้: รากเหง้าและเบ้าหลอม ตัวตนของคนใต้,**” สารอาศรมวัฒนธรรมวลัยลักษณ์ 14, 2 (เมษายน-กันยายน 2557): 18.

[31]จรูญ หยูทอง, “**การปรับตัวของหนังตะลุงในสถานการณ์การเปลี่ยนแปลง,**” วารสารรูสมิแล 37, 3 (กันยายน-ธันวาคม 2559): 45.

ให้ผู้ชมรู้สึกมีอารมณ์ร่วมและคล้อยตามกับเรื่องราวของการแสดง ช่วยสร้างความเพลิดเพลินบังเกิดจินตนาการต่างๆ ตามมา เรื่องราวที่แสดงมักเป็นเรื่องราวหลักที่กำลังถูกพูดถึงในกระแสชีวิตและความเป็นอยู่ เปิดเผยให้เห็นความคิดผู้คนในชุมชนและรูปการณ์จิตสำนึกของคนในพื้นที่นั้น

ความสนใจในเรื่องการเมืองเป็นลักษณะเด่นหรือเรียกได้ว่าเป็นอัตลักษณ์เฉพาะของคนใต้ไปแล้ว ด้วยลักษณะนิสัยของคนใต้ที่เป็นผู้สนใจในความเป็นไปของสังคม เป็นกลุ่มคนที่มีความตื่นตัวทางด้านการเมืองเสมอ จึงเป็นเรื่องปกติที่จะหยิบยกประเด็นเหล่านี้ขึ้นมาพูดคุยวิพากษ์วิจารณ์เรื่องราวต่างๆ ได้ในทุกโอกาส อย่างเช่นภาพบรรยากาศที่ร้านน้ำชาหรือร้านกาแฟ[32] ในยามเช้าซึ่งเป็นวัฒนธรรมหนึ่งที่คนทั่วไปสามารถพบเห็นชินตากับวงสนทนาวิเคราะห์ปัญหาการเมืองของคนใต้

ด้วยลักษณะนิสัยความสนใจในเรื่องการเมืองนี้ของคนใต้ หนังตะลุงสมัยใหม่จึงนำเสนอประเด็นชีวิตความเป็นอยู่ปากท้องตลอดจนเรื่องการบ้านการเมืองซึ่งเห็นได้จากบทสนทนาของการแสดงในแต่ละคณะ และทุกครั้งที่หนังตะลุงเล่นมุกตลกเกี่ยวกับปัญหาปากท้องซึ่งเกี่ยวโยงไปถึงนโยบายของรัฐบาล จึงมักได้ยินเสียงโฮร้องจากผู้ชมที่นั่งดูอยู่เสมอ ดังนั้นหนังตะลุงจึงหลีกเลี่ยงไม่ได้ที่จะแฝงเรื่องราวเสียดสีทางการเมืองไว้ทุกคณะสื่อการแสดงประเภทนี้จึงได้รับความนิยมต่อผู้คนในท้องถิ่น เรียกความสนใจได้ทุกครั้งที่มีการจัดแสดง ยิ่งในปัจจุบันนายหนังตะลุงแต่ละคณะได้ปรับเปลี่ยนให้มีเทคนิคการแสดงที่สนุกสนานเพิ่มขึ้น เช่นการเพิ่มดนตรีประกอบที่ร่วมสมัยหรือผสมผสานรูปแบบดนตรีทางสากล จึงเป็นการดึงดูดกลุ่มคนรุ่นใหม่ให้หันกลับมาสนใจศิลปะหนังตะลุงมากกว่าในอดีตที่ผ่านมา

หนังตะลุงจึงเป็นสื่อการแสดงที่มีคุณค่าและมีประโยชน์ในหลายด้าน เป็นอีกกระบอกเสียงของผู้คนในชุมชนหรือคนในท้องถิ่น และอาจขยายสิ่งที่ต้องการจะพูดไปในวงที่กว้างกว่านั้น เป็นการสะท้อนภาพความเป็นจริงของสังคม จึงมิใช่แค่สื่อเพื่อความบันเทิงสนุกสนานหรือเพียงเรียกเสียงหัวเราะอีกต่อไป แต่ยังเป็นเครื่องมือในการเผยแพร่ความคิดของผู้คนในสังคม บอกกล่าวความเป็นไปของมนุษย์ความไม่ถูกต้องการเอารัดเอาเปรียบซึ่งเป็นสิ่งที่อยู่ในใจหรือห้วงความคิดของใครหลายๆ คน เมื่อนำมาแสดงต่อสาธารณะจึงเป็นสิ่งที่ประทับใจต่อผู้ชมเป็นอย่างมาก ไม่ว่าจะเป็นมุกตลกที่

[32]วิถีชีวิตของคนใต้เมื่อพบปะกันที่ร้านกาแฟหัวข้อสนทนาจะไม่พ้นเรื่องเศรษฐกิจและการเมือง จึงเป็นสภากาแฟของชาวบ้าน เป็นที่แสดงความคิดเห็นทัศนะทางการเมือง วิเคราะห์ วิพากษ์การทำงานของรัฐ หรือองค์กรต่างๆ อย่างเข้มข้น รวมถึงการเมืองท้องถิ่นที่มักใช้พื้นที่แห่งนี้เป็นการหาเสียงแสดงนโยบายทางการเมืองต่างๆ กับชาวบ้านในพื้นที่

เสียดสีนักการเมืองหรือการสร้างสรรค์ตัวละครใหม่ๆ ที่ตรงกับเหตุบ้านการเมืองที่ทันยุคทันสมัย สิ่งเหล่านี้ทำให้วัฒนธรรมการชมหนังตะลุงกลับมาเป็นกระแสนิยมในภาคใต้อีกครั้ง

ประวัติศิลปะหนังตะลุงและทัศนศิลป์กับบทบาททางการเมืองในประเทศไทย

ประเทศไทยได้เกิดการเปลี่ยนแปลงในหลายด้านทั้งระบบเศรษฐกิจและการเมืองหลังจากการปฏิวัติรัฐประหารเมื่อวันที่ 20 ตุลาคม ปี พ.ศ. 2501 ซึ่งจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ได้วางนโยบายพัฒนาประเทศด้วยแผนพัฒนาเศรษฐกิจแห่งชาติจากความร่วมมือกับประเทศสหรัฐอเมริกาทำให้ไทยได้รับความช่วยเหลือทางด้านการเงินและการทหารในการพัฒนาและปรามปรามผู้ก่อการร้ายในประเทศ33 ซึ่งทั้งประเทศสหรัฐฯ และไทยต่างเชื่อว่าการช่วยเหลือกันครั้งนี้จะสามารถสกัดกั้นการขยายตัวของคอมมิวนิสต์ได้

แต่ผลของการพัฒนาได้เกิดช่องว่างในการกระจายรายได้ด้วยการมุ่งแต่สนับสนุนพัฒนาในเขตเมืองสำหรับภาคอุตสาหกรรม และยังก่อให้เกิดปัญหาการแย่งชิงทรัพยากรและความเสื่อมโทรมของธรรมชาติ เช่นการบุกรุกพื้นที่ป่าเพื่อนำไปใช้เป็นประโยชน์ส่วนตน และท้ายที่สุดเกิดการโยกย้ายถิ่นฐานของผู้คนในชนบทที่ต้องทิ้งถิ่นฐานเดิมไปอาศัยหรือทำงานในที่อื่น จนก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงความสัมพันธ์ทางสังคม[34] สิ่งเหล่านี้เป็นเพียงตัวอย่างหนึ่งของผลกระทบในสภาพสังคมที่ปรากฏขึ้นกับในประเทศไทยในช่วงทศวรรษ 2500

สำหรับด้านศิลปวัฒนธรรมในประเทศของช่วงเวลานี้โดยรวมยังเป็นสังคมกลุ่มเล็กๆ เช่น กลุ่มคนชนชั้นสูง กลุ่มผู้อุปถัมภ์ชาวต่างชาติในไทย[35] แต่ก็มีพื้นที่สำหรับจัดงานนิทรรศการศิลปะ เช่น ห้องภาพทินกร และบางกอกอาร์ตเซนเตอร์[36] สำหรับรูปแบบศิลปะในช่วงเวลานี้ในไทยเป็นยุคของศิลปะสมัยใหม่ ทั้งนามธรรมและกึ่งนามธรรม แต่ยังคงแสดงให้เห็นถึงแนวคิดความเป็นไทยควบคู่กันไปด้วย

เมื่อเข้าสู่ช่วงปี พ.ศ. 2511 เริ่มปรากฏผลงานศิลปะที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับเรื่องการเมืองให้เห็น ตลอดจนถึงศิลปะเพื่อการต่อต้านหรือเรียกร้องถึงการเปลี่ยนแปลง ด้วยบรรยากาศทางการเมืองในไทยที่ประชาชนยังคงไร้การแสดงออกอย่างประชาธิปไตย นักเรียนนิสิตนักศึกษาจึงออกมาเรียกร้องทั้งในเรื่องการเมืองและเศรษฐกิจจากรัฐบาลทหารเผด็จการจนกระทั้งการนำไปสู่เหตุการณ์

---

[33]รวิพรรณ สาลีผล, **ประวัติของเศรษฐกิจไทยตั้งแต่ 2475** (กรุงเทพฯ: สำนักวิชาเศรษฐศาสตร์และนโยบายสาธารณะ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2555), 74.

[34]เรื่องเดียวกัน, 117.

[35]สุธี คุณาวิชยานนท์, **จากสยามเก่าสู่ไทยใหม่: ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะจากประเพณีสู่สมัยใหม่และร่วมสมัย** (กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2545), 67.

[36]เรื่องเดียวกัน, 81.

14 ตุลาคม ปี พ.ศ. 2516 จากหลายๆ ประเด็นของความขัดแย้งความไม่เป็นธรรมในสังคมจึงส่งผลไปถึงกลุ่มผู้สร้างงานศิลปะเช่นกัน ศิลปะที่สะท้อนความลำบากความทุกข์ยาก หรือสภาพความเป็นอยู่ของคนในสังคมได้มีให้เห็นในยุคสมัยนี้ เช่นผลงานของ สมโภชน์ อุปอินทร์ ที่เขียนภาพสีน้ำมันของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ซึ่งด้านล่างของภาพมีรูปใบหน้าคนนอนอ้าปากกว้างราวกับแสดงความเจ็บปวดจากการปกครองของยุคเผด็จการ[37]

เมื่อมองกลับไปในประวัติศาสตร์ศิลปะฝั่งตะวันตก ศิลปินที่มีความสำคัญและสร้างผลงานสะท้อนภาพความเป็นจริงของชีวิตผู้คนในสังคมอันเกิดจากการเปลี่ยนแปลงในหลายๆ ด้าน และศิลปินกลุ่มนี้ได้เป็นต้นแบบการทำงานศิลปะแนวสัจนิยม (Realism) ได้แก่ ฌอง ฟรองซัวส์ มิลเลท์, กุสตาฟ กูร์เบต์, ออนอเร โดมิเยร์ พวกเขามีความต้องการที่จะสร้างผลงานภายใต้แนวคิดปรัชญาของความเป็นจริง ไม่บิดเบือนภาพปรากฏเบื้องหน้า เปิดเผยให้มนุษย์ได้เห็นแท้ต่อสัจจะแห่งความเป็นจริงที่สุด ตัวอย่างผลงานที่ขึ้นชื่อในศิลปะกลุ่มนี้เช่น *Stone-Breakers*, 1849 โดย Gustave Courbet และ *The Gleaners*, 1857 โดย Jean-François Millet

สำหรับศิลปะหนังตะลุงในไทยก็เกิดการเปลี่ยนแปลงเช่นกัน จากเมื่อก่อนที่นิยมแสดงเรื่องเทพนิยายหรือเรื่องราวในวรรณคดีนิทานชาดก เมื่อสภาพสังคมที่เปลี่ยนไปการแสดงของนายหนังที่อยู่ร่วมยุคร่วมสมัยกับความไร้เสรีภาพได้ทำให้หนังตะลุงหลายๆ คณะแสดงเนื้อหาโจมตีผู้นำและสะท้อนภาพความยากลำบากของชีวิตชนบททางใต้ นับตั้งแต่ช่วงปี พ.ศ. 2490 หนังตะลุงคณะหมุนนุ้ยที่ได้เข้าร่วมการเคลื่อนไหวทางการเมืองกับพรรคคอมมิวนิสต์ฯ และได้ใช้การแสดงหนังตะลุงเป็นสื่อในการเคลื่อนไหวแนวคิดของพรรคฯ แทรกเนื้อหาวิจารณ์การเมืองและเสนอความคิดทางสังคมนิยม พูดถึงการกดขี่เอารัดเอาเปรียบของชนชั้น และยังสร้างตัวละครรูปประธานเหมาเจ๋อตุงสำหรับใช้ในการแสดง ส่วนหนังตะลุง ประเคียง ระฆังทอง[38] เป็นหนังตะลุงอีกคณะที่แสดงบทบาทการต่อสู้ทางการเมืองเช่นกัน ทั้งยังเข้าร่วมต่อสู้กับกับพรรคคอมมิวนิสต์ฯ เช่นเดียวกับหนังหมุนนุ้ยอีกด้วย

---

[37]สุธี คุณาวิชยานนท์, **จากสยามเก่าสู่ไทยใหม่: ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะจากประเพณีสู่สมัยใหม่และร่วมสมัย** (กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2545), 90.

[38]ดูประวัติ ประเคียง ระฆังทอง ในหัวข้อ “ศิลปินหนังตะลุงในอดีตและปัจจุบันที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับเรื่องการเมือง”

ประวัติลัทธิสังคมนิยมและลัทธิคอมมิวนิสต์

แนวคิดเรื่องสังคมนิยมได้ก่อตัวขึ้นในปี ค.ศ. 1516 ซึ่งมีหนังสือชื่อ “ยูโทเปีย” ของเซอร์ โธมัส มอร์ (Sir Thomas More) ในงานเขียนนี้มีเนื้อหาเกี่ยวกับสังคมในอุดมคติที่มีคุณธรรมสูง ไม่มีกฎหมายออกมาบังคับใช้กับประชาชน โดยอยู่ร่วมด้วยการให้เกียรติซึ่งกันและกัน ภายหลังนักสังคมนิยมเริ่มมีการใช้และกล่าวถึงในช่วงกลางศตวรรษที่ 18 ยุคการปฏิวัติอุสาหกรรม ลัทธิสังคมนิยม (Socialism) เป็นแนวคิดและอุดมการณ์ทางการเมืองของระบบสังคมและเศรษฐกิจที่มีเจ้าของการผลิตและการจัดการเศรษฐกิจแบบเป็นเจ้าของร่วมกัน มีรัฐเป็นผู้ดูแลและสร้างความเสมอภาคเท่าเทียม ซึ่งแนวคิดจุดมุ่งหมายสูงสุดของระบบนี้คือความเป็นเจ้าของร่วมกันทั้งอุดมการณ์และขบวนการทางสังคม, การเมือง, และเศรษฐกิจ แนวคิดนี้เริ่มก่อตั้งขึ้นในสมัยการปฏิวัติอุตสาหกรรมที่สร้างความเจริญก้าวหน้าในประเทศอังกฤษ ด้วยสภาพความเป็นอยู่ของกรรมกรที่ไม่ได้รับความยุติธรรมจึงทำให้มีแนวคิดที่ต่อต้านระบบนายทุน โดยกลุ่มนักคิดในแนวคิดนี้เชื่อว่าระบบนี้จะช่วยแก้ไขปัญหาได้ ปัจจัยองค์ประกอบที่สำคัญของสังคมนิยมคือการร่วมกันของประชาชนอย่างเสมอภาค การตอบสนองความต้องการที่จำเป็นทางชนชั้นทางสังคม การเป็นเจ้าของกรรมสิทธิ์หรือความเป็นเจ้าของทรัพย์ร่วมกันและความเจริญก้าวหน้าในอนาคต

ลัทธิคอมมิวนิสต์ (Communism) เป็นแนวคิดและอุดมการณ์ทางการเมืองที่เกิดขึ้นจากปรัชญาความคิดของ คาร์ล มาร์กซ์ โดยการวิเคราะห์พิจารณาถึงความสัมพันธ์ระหว่างสถาบันทางสังคมและการขับเคลื่อนทางเศรษฐกิจด้วยการใช้ทฤษฎีวิภาษวิธี-วัตถุนิยม (Dialectical Materialism) ซึ่งได้รับอิทธิพลทางแนวคิดจาก เกออร์ค วิลเฮ็ล์ม ฟรีดริช เฮเกิล (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) มาใช้วิเคราะห์โครงสร้างทางสังคมที่เน้นเรื่องผู้ใช้แรงงานที่โดนกดขี่จากนายทุนผู้เอารัดเอาเปรียบและด้วยแรงผลักดันจาก คาร์ล มาร์กซ์ ที่ปลุกผู้คนให้ลุกขึ้นต่อสู้เพื่อสร้างความเท่าเทียมให้แก่ตนและสังคม

คาร์ล มาร์กซ์ (Karl Heinrich Marx) และ ฟรีดริช เองเงิลส์ (Friedrich Engels) ได้ประกาศแถลงการณ์พรรคคอมมิวนิสต์ (Manifesto of the Communist Party, The Communist Manifesto) ในปี ค.ศ. 1848 ซึ่งเป็นทฤษฎีการต่อสู้ระหว่างชนชั้นทางเศรษฐกิจ โดยมีแนวทางโจมตีโค่นล้มชนชั้นนายทุนที่กดขี่กรรมกรแรงงานเพื่อสร้างสังคมใหม่อันเท่าเทียมกันในสิทธิและเสรีภาพ

ข้อแตกต่างระหว่างลัทธิสังคมนิยมและลัทธิคอมมิวนิสต์[39]

1. คำนิยามและปรัชญา

1.1 ลัทธิสังคมนิยม เป็นแนวคิดและอุดมการณ์ทางการเมืองของระบบสังคมและเศรษฐกิจที่มีเจ้าของการผลิตและการจัดการเศรษฐกิจแบบเป็นเจ้าของร่วมกันอย่างเสมอภาค ประชาชนมีส่วนร่วมตามความสามารถของตนและได้รับสิ่งตอบแทนตามการทำงานร่วมกัน

1.2 ลัทธิคอมมิวนิสต์ มีแนวคิดของระบบเศรษฐกิจและการเมืองที่กำจัดความแตกต่างทางชนชั้น ทุกอย่างเป็นของรัฐและรัฐเป็นผู้จัดการของทรัพย์สินต่างๆ

2. ปรัชญาพื้นฐานทางการเมือง

2.1 ลัทธิสังคมนิยม มีแนวคิดทางการเมืองของลัทธิสังคมคือ สังคมนิยมประชาธิปไตย, ประชาธิปไตยสังคมนิยม, เสรีนิยมอนาธิปไตยสังคม, และสหภาพการค้า

2.2 ลัทธิคอมมิวนิสต์ มีแนวคิดทางการเมืองของลัทธิคอมมิวนิสต์คือ ลัทธิมาร์กซ์, คอมมิวนิสต์ลัทธิเลนินและลัทธิมาร์กซ์, คอมมิวนิสต์ลัทธิเลนินนิสต์สตาลิน

3. ระบบเศรษฐกิจ

3.1 ลัทธิสังคมนิยม มีวิธีการผลิตเป็นรูปแบบสหกรณ์ หรือบริษัทมหาชน ประชาชนได้รับตามหลักการของการใช้ทรัพยากรร่วมกัน

3.2 ลัทธิคอมมิวนิสต์ ให้ทรัพยากรทางเศรษฐกิจทั้งหมดเป็นของสาธารณะและควบคุมโดยรัฐบาล บุคคลทั่วไปไม่มีทรัพย์สินส่วนตัว

4. ลักษณะทางชนชั้น

4.1 ลัทธิสังคมนิยม ความแตกต่างทางชนชั้นยังมีอยู่ ยังมีความเป็นไปได้ในการถือครองทรัพย์สินในแต่ละบุคคลที่ต่างกัน

---

[39]Robert Longley, **The Differences Between Communism and Socialism,** accessed April 12, 2021, available from https://www.thoughtco.com/difference-between-communism-and-socialism-195448#:~:text=The%20main%20difference%20is%20that,by%20a%20democratically%2Delected%20government.

4.2 ลัทธิคอมมิวนิสต์ ไม่มีเรื่องชนชั้นทุกอย่างถูกยกเลิก ไม่มีสิทธิ์ในการหารายได้มากกว่าผู้อื่น

5. ศาสนา

5.1 ลัทธิสังคมนิยม อนุญาตให้มีเสรีภาพในการนับถือศาสนา

5.2 ลัทธิคอมมิวนิสต์ ศาสนาถูกยกเลิก

ประวัติศาสตร์การต่อสู้ทางการเมืองในประเทศไทยและการเข้ามาของลัทธิคอมมิวนิสต์

ในปี พ.ศ. 2460 (ปี ค.ศ. 1917) กรรมกรประชาชนรัสเซียภายใต้การนำของพรรคบอลเชวิค โดยการนำของ วลาดิมีร์ เลนิน และ โจเซฟ สตาลิน ได้รับชัยชนะจากการโค่นล้มระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ของพระเจ้าซาร์นิโคลัสที่ 2 และได้สถาปนาการก่อตั้งสหภาพโซเวียตขึ้นโดยมีการปกครองในระบอบ[40] สังคมนิยมเป็นประเทศแรก หลังจากนั้นอีกหลายประเทศในยุโรป เช่น ประเทศเยอรมนีก็ได้มีการเคลื่อนไหวในปี พ.ศ. 2461 (ปี ค.ศ. 1918) ซึ่งเกิดขึ้นจากการได้รับอุดมการณ์แนวคิดระบอบสังคมนิยม ทำให้ระบอบจักรพรรดิล่มสลาย และจัดตั้งสาธารณรัฐไวมาร์ขึ้นมาปกครองแทน

ในปี พ.ศ. 2492 (ปี ค.ศ. 1949) ได้เกิดการปฏิวัติในประเทศจีนโดยกรรมกร, ชาวนา, และประชาชนจีน ภายใต้การนำโดยประธานเหมา เจ๋อตุง ผู้นำพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศจีน ซึ่งพรรคได้ใช้ยุทธศาสตร์และยุทธวิธีเดินทัพทางไกล ปลุกระดมชนชั้นกรรมมาชีพรวบรวมเป็นกองทัพนำกำลังปฏิวัติจนได้รับชัยชนะเด็ดขาด และได้ประกาศสถาปนาสาธารณรัฐประชาชนจีนเมื่อวันที่ 1 ตุลาคม ปี พ.ศ. 2492 และปกครองด้วยระบบคอมมิวนิสต์จนถึงปัจจุบัน ด้วยชัยชนะของการปฏิวัติจากประชาชนรัสเซียและประชาชนจีน ส่งผลให้หลายๆ ประเทศในทวีปยุโรปและทวีปเอเชียส่วนหนึ่งได้จัดตั้งพรรคคอมมิวนิสต์ขึ้น และปลุกระดมประชาชนให้เข้าร่วมต่อสู้เพื่อล้มล้างรัฐบาลของตนเองเพื่อจัดตั้งรัฐบาลในระบอบคอมมิวนิสต์ตามอย่างประเทศจีนและสหภาพโซเวียต

การจัดตั้งพรรคคอมมิวนิสต์ในประเทศไทยเกิดจากการเคลื่อนไหวของชาวจีนและชาวเวียดนาม ซึ่งเป็นผลมาจากการจัดตั้งพรรคคอมมิวนิสต์จีนเมื่อปี พ.ศ. 2464 แนวคิดของลัทธินี้จึงถูกเผยแพร่ด้วยคนไทยเชื้อสายจีนในประเทศ และบุคคลหนึ่งที่มีบทบาทสำคัญคือ เซียวฝอเฉิง หรือเซียวฮุดเสง สีบุญเรือง นายกสโมสรจีนกรุงเทพฯ (ตงหัวฮ่วยก๊วน) และเจ้าของหนังสือพิมพ์ฮั่วเซียมซินป่อ และหนังสือพิมพ์จีนโนสยามวารศัพท์ ตั้งแต่ช่วงปี พ.ศ. 2463 ทางสถานทูตอังกฤษเริ่มรายงานเรื่องการเคลื่อนไหวของคอมมิวนิสต์ต่างชาติในไทย เรื่อง อาบราม โอบอดอฟสกี (Abram Obodovski) ชาวรัสเซีย เดินทางเข้ามาในประเทศไทยปี พ.ศ. 2464 เพื่อขอเปิดบาร์ โดย

[40]คำว่า “ระบอบ” หมายถึงแบบอย่างธรรมเนียมที่เป็นเนื้อหา (Content) ตัวอย่างเช่น หลักการปกครองระบอบประชาธิปไตย (Democratic Regime) หรือระบอบเผด็จการ (Dictatorial Regime) ส่วนคำว่า “ระบบ” หมายถึงระเบียบการรวมสิ่งต่างๆ ที่เป็นรูปแบบ (Form) ตัวอย่างเช่นรูปแบบการปกครองระบบรัฐสภา หรือระบบประธานาธิบดี

ทางสถานทูตอังกฤษระบุว่า โอบอดอฟสกี เป็นสมาชิกพรรคบอลเชวิค แต่ในช่วงเวลานั้นทางการไทยยังไม่ได้มองเห็นถึงผลกระทบมากมายนัก[41]

ในประเทศไทยเองได้เกิดการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญครั้งหนึ่งคือการเปลี่ยนแปลงการปกครองจากสมบูรณาญาสิทธิราชย์เป็นระบอบประชาธิปไตยอันมีพระมหากษัตริย์เป็นประมุขเมื่อวันที่ 24 มิถุนายน ปี พ.ศ. 2475 ทำให้เปลี่ยนรูปแบบการปกครองไปเป็นระบอบประชาธิปไตยแบบรัฐสภา เกิดขึ้นจากคณะกลุ่มนายทหารและพลเรือนนามว่า “คณะราษฎร” ซึ่งเป็นผู้จัดตั้งคณะกรรมการบริหารบ้านเมืองและมีบทบาทอย่างสูงในทางการเมืองและสังคมของประเทศ แต่ท้ายที่สุดคณะราษฎรเองก็หมดอำนาจทางการเมืองทำให้ ปรีดี พนม ยงค์ หนึ่งในผู้ก่อตั้งคณะราษฎรและขบวนการเสรีไทย ได้ลี้ภัยการรัฐประหารไปยังกรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส และได้พำนักอยู่ที่นั่นตลอดชีวิต

การเกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 ปี พ.ศ. 2484

วันที่ 8 ธันวาคม ปี พ.ศ. 2484 (ปี ค.ศ. 1941) ประเทศญี่ปุ่นได้ส่งกำลังพลเข้ายึดครองประเทศไทยในหลายพื้นที่ทางตอนใต้ และทำข้อตกลงกับนายกรัฐมนตรีจอมพล ป. พิบูลสงคราม ในขณะนั้น เพื่อขออาศัยดินแดนไทยเป็นทางผ่านในการเคลื่อนทัพไปยังประเทศมาเลเซีย สิงคโปร์ และพม่า การเข้ามาของญี่ปุ่นทำให้ประชาชนในประเทศไทยรู้สึกสูญเสียเอกราช และเกิดความเดือดร้อนจนนำไปสู่ช่วงสภาวะข้าวยากหมากแพง บ้างก็หนีอพยพจากพื้นที่ซึ่งมีทหารญี่ปุ่นคุกคาม ด้วยเหตุการณ์นี้ทำให้คนไทยจำนวนหนึ่งได้ก่อตั้งองค์กรลับชื่อเสรีไทยขึ้นเพื่อต่อต้านการรุกรานของกองทัพญี่ปุ่นและขับไล่ออกไปจากประเทศไทย

การก่อตั้งพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย

วันที่ 1 ธันวาคม ปี พ.ศ. 2485 ได้มีคนไทยจำนวนหนึ่งที่คัดค้านสงครามโลกต่อต้านทหารญี่ปุ่นรวมถึงไม่เห็นด้วยกับการบริหารราชการของรัฐบาล โดยเฉพาะด้านเศรษฐกิจ, การศึกษา, สังคม และความเป็นเอกราช ได้ก่อตั้งพรรคการเมืองขึ้นมาพรรคหนึ่งเพื่อเป็นองค์กรทางการเมืองในการนำ

[41]สุธาชัย ยิ้มประเสริฐ, **แรกเริ่มเมื่อ “ลัทธิมาร์กซ-สังคมนิยม” แพร่เข้าสู่สยาม เกิดอะไรขึ้นบ้าง?,** เข้าถึงเมื่อ 12 เมษายน 2564, เข้าถึงได้จาก https://www.silpa-mag.com/history/article_59470

ประชาชนลุกขึ้นต่อสู้กับรัฐบาลคือพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย ซึ่งเป็นองค์กรลับมีแนวทางการต่อสู้เพื่อเอกราชและเพื่อให้ได้มาซึ่งประชาธิปไตย[42]

พรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยได้ผ่านการประชุมสมัชชาพรรคครั้งแรก เมื่อวันที่ 1 ธันวาคม ปี พ.ศ. 2485 และจากนั้นได้ขยายสาขาพรรคไปทั่วหลายจังหวัด โดยมีจุดประสงค์เพื่อรวบรวมผู้มีอุดมการณ์ตรงกันกับพรรคฯ ที่ระบุว่ารักความเป็นธรรม รักชาติ รักประชาธิปไตย ต่อต้านคัดค้านการกดขี่ข่มเหงการเอารัดเอาเปรียบทุกด้านของความคิดศักดินานายทุนสามานย์และจักรวรรดินิยมที่รุกรานประเทศประชาชนผู้บริสุทธิ์

ช่วงต้นปี พ.ศ. 2488 ได้ตั้งกองบัญชาการส่วนกลางที่กรุงเทพฯ และในกองบัญชาการสายภาคใต้มีผู้รับผิดชอบคือ ไพรัช นพคุณ ผู้ดูแลฝ่ายทหาร ประสิทธิ์ เทียนศิริ (สหายชอบ) เป็นเสนาธิการ โดยมีภารกิจหลักคือดำเนินการต่อสู้แบบจรยุทธซึ่งได้ดำเนินการทางทหาร 3 แห่ง ที่จังหวัดสงขลา โดยติดชายแดนไทย-มลายู และได้ทำการรบหลายครั้งที่ชายแดนไทย-มลายู ร่วมกับพรรคคอมมิวนิสต์มาลายา ทำให้มีผู้เสียชีวิต 5 คน และบาดเจ็บจำนวนหนึ่ง

ในปี พ.ศ. 2500 จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ได้ก่อการรัฐประหารยึดอำนาจจอมพล ป. พิบูลสงคราม และขึ้นดำรงตำแหน่งเป็นนายกรัฐมนตรีคนที่ 11 และวางนโยบายของประเทศด้านการพัฒนาเศรษฐกิจ สังคม เพื่อแก้ปัญหาจากความยากจน เนื่องด้วยสภาพของผลกระทบหลังสงครามโลกที่เกิดขึ้น และได้มีนโยบายต่อต้านการขยายตัวของลัทธิคอมมิวนิสต์ จึงมีการกวาดล้างจับกุมสมาชิกพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยส่วนหนึ่ง และนำไปคุมขังที่เรือนจำชั่วคราว ต.ลาดยาว อ.บางเขน กรุงเทพฯ ในขณะนั้น การกวาดล้างครั้งนี้ได้ใช้อำนาจคำสั่งคณะปฏิวัติลงโทษประหารชีวิตบุคคลในสมาชิกพรรคคอมมิวนิสต์ฯ ด้วยอำนาจตามมาตรา 17 โดยไม่ได้ผ่านกระบวนการยุติธรรม

การก่อตั้งกองทัพปลดแอกประชาชนแห่งประเทศไทย

วันที่ 7 สิงหาคม ปี พ.ศ. 2508 ได้เกิดการต่อสู้ระหว่างกำลังทหารของพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยกับเจ้าหน้าที่ฝ่ายรัฐบาลเป็นครั้งแรก โดยเกิดเหตุขึ้นที่ บ้านนาบัว ต. โคกหินแฮ่

[42]นิยามของประชาธิปไตยในระบอบคอมมิวนิสต์ หมายถึงการมุ่งจุดประสงค์ให้ประชาชนทุกคนมีฐานะทางสังคมเท่าเทียมกันภายใต้ข้อกำหนดของความเป็นเจ้าของและการมีรายได้ร่วมกัน

อ. เรณูนคร จ. นครพนม โดยหลังจากเหตุการณ์ในครั้งนี้พรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยได้ประกาศเป็นวันเสียงปืนแตก และได้ก่อตั้งกองกำลังของพรรคขึ้นคือกองทัพปลดแอกประชาชนแห่งประเทศไทย เพื่อทำสงครามประชาชนโดยใช้ยุทธศาสตร์จรยุทธ์ป่าล้อมเมืองในการสู้รบ กองทัพปลดแอกประชาชนแห่งประเทศไทยได้แพร่ขยายไปทั่วทุกภาคและหลายจังหวัด โดยใช้ชื่อย่อของกองทัพว่า ท.ป.ท. นับแต่นั้นเป็นต้นมา การต่อสู้ระหว่าง ท.ป.ท. กับ กองกำลังของรัฐบาลได้มีการปะทะอย่างต่อเนื่องมาโดยตลอด

ยุติสงครามประชาชน

วันที่ 23 เมษายน ปี พ.ศ. 2523 รัฐบาลพลเอกเปรม ติณสูลานนท์ ได้ออกคำสั่ง 66/23 นิรโทษกรรมแก่ฝ่ายคอมมิวนิสต์ผู้ร่วมต่อสู้ทางการเมืองในขณะนั้นเป็นการให้ความสำคัญมาตรการทางการเมืองเหนือการปฏิบัติทางทหารเพื่อยุติสงครามประชาชน ทำให้หลังจากนั้นประเทศไทยเริ่มกลับสู่สภาวะปกติ คำสั่งดังกล่าวทำให้กองทัพปลดแอกประชาชนแห่งประเทศไทย (ท.ป.ท.) และสมาชิกพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย (พคท.) ทั้งแนวร่วมและมวลชนของพรรคได้เข้ามอบตัวกับทางการ และเปลี่ยนเป็นเรียกสมาชิกพรรคว่า “ผู้ร่วมพัฒนาชาติไทย” หรือ ผรท. ภายใต้คำสั่งครั้งนี้

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ประวัติศาสตร์การต่อสู้ทางการเมืองเขตงาน 34 อ่าวศรีเมืองจังหวัดนครศรีธรรมราช

การต่อสู้ของพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย ในพื้นที่เขตงาน 34 ซึ่งเขตงานนี้ตั้งอยู่ในพื้นที่ อ. ร่อนพิบูลย์, อ. ชะอวด และรอยต่อของ อ. ทุ่งสง อ. เชียรใหญ่, อ. เมืองนครศรีธรรมราช, อ. นาบอน จนถึงรอยต่อของ จ. พัทลุงใน อ. ป่าพะยอม และ อ. ควนขนุน

ช่วงปี พ.ศ. 2500 ของพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยได้ส่งผู้ปฏิบัติงานมาทำงานลับในพื้นที่ จ.นครศรีธรรมราช รวมถึงบ้านอ่าวศรีเมือง ซึ่งคนของพรรคฯ ได้เผยแพร่แนวคิดต่อประชาชนในพื้นที่นี้ เช่น ชาวสวนยาง, ชาวนา โดยมีสหายนำ (ผู้ปฏิบัติหน้าที่ในการนำมวลชนจากพรรคคอมมิวนิสต์) ใช้ชื่อว่าสหายวัลลภ ได้เข้ามาขยายสมาชิกไว้จำนวนหนึ่ง จนถึงปี พ.ศ. 2509 หลังจากสมาชิกพรรคส่วนหนึ่งได้รับการปล่อยตัวจากการถูกควบคุมในเรือนจำคือสหายเอิบ, สหายผิณ, และสหายเจริญ ซึ่งทั้งสามคนเป็นสมาชิกระดับนำได้เปิดแนวรุกขยายเขตงานสะสมกำลังอาวุธจัดตั้งกองทหารจรยุทธ์ขึ้นมาจำนวนหนึ่ง เริ่มการช่วยเหลือประชาชนด้านการสู้รบเป็นกองกำลังประสานการเคลื่อนไหวตามหมู่บ้านในพื้นที่

ปี พ.ศ. 2515 กองทัพปลดแอกประชาชนแห่งประเทศไทยในเขตงาน 34 ได้ส่งกำลังโจมตีตำรวจ, ทหาร, อาสาสมัคร, และทหารพราน ด้วยอาวุธที่รุนแรงขึ้นตลอดเวลา จนถึงปี พ.ศ. 2519 หลังจากเหตุการณ์ที่ นศ. ถูกล้อมปราบครั้งใหญ่ส่งผลให้ นักเรียน, นักศึกษา, และประชาชนจำนวนหนึ่งได้อพยพหนีภัยเผด็จการเข้าสู่เขตป่าเพื่อสมทบกับกองทัพปลดแอกฯ ทำให้เขตงาน 34 มีผู้เข้าร่วมเพิ่มขึ้นมาจำนวนหนึ่ง จึงทำให้พรรคฯ และกองทัพปลดแอกฯ มีกำลังพลที่จะขยายอาณาเขตการสู้รบไปอีกหลายพื้นที่ โดยในขณะนั้นเขตงาน 34 ได้มีคำพูดปลุกระดมในพื้นที่ว่า “ที่ใดมีการกดขี่ ที่นั่นย่อมมีการต่อสู้” และ “ไม่รบนาย ไม่หายจน”[43]

ปัจจุบันพื้นที่เขตงาน 34 อ่าวศรีเมืองได้ถูกพัฒนาให้เป็นอนุสรณ์สถานจากความร่วมมือจากอดีตสมาชิกพรรคฯ ที่เคยร่วมต่อสู้กันในอดีต โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อเป็นอนุสรณ์ทางประวัติศาสตร์การต่อสู้ของประชาชนในพื้นที่และเขตใกล้เคียง เพื่อรำลึกถึงเจตนารมณ์ที่ได้ต่อสู้เพื่อประเทศชาติและประชาชน รวมถึงเรื่องราวเหล่าวีรชนที่ได้เสียสละชีวิตไปท่ามกลางการต่อสู้ในอดีต

[43]คำนี้มาจากปัญหาความไม่เป็นธรรม ชาวบ้านถูกเอารัดเอาเปรียบจากชั้นปกครองซึ่งสะท้อนให้เห็นปัญหาทางการเมืองในภาคใต้

อนุสรณ์สถานแห่งนี้ได้ดำเนินการก่อสร้างขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2546 และในปี พ.ศ. 2549 ได้ติดตั้งงานประติมากรรมรูปสัญลักษณ์ตัวแทนวีรชน และในปีเดียวกันนี้ทางคณะกรรมการส่วนรับผิดชอบพื้นที่ได้จัดงานพิธีเปิดอย่างเป็นทางการ พร้อมกับการแสดงจากอดีตสมาชิกพรรคฯ ที่เคยร่วมงานกับผู้คนในพื้นที่บ้านอ่าวศรีเมือง

พื้นแห่งนี้ยังได้เป็นแหล่งท่องเที่ยวเชิงประวัติศาสตร์ และยังเปิดให้ผู้คนทั่วไป นักเรียน นักศึกษา ได้มาทำกิจกรรมเรียนรู้กับเจ้าหน้าที่ผู้ดูแลอนุสรณ์สถานแห่งนี้ อนุสรณ์สถานอ่าวศรีเมือง ตั้งอยู่เลขที่ 47/9 หมู่ที่ 5 ต. นาหมอบุญ อ.จุฬาภรณ์ จ.นครศรีธรรมราช รหัสไปรษณีย์ 80130 และได้มีคณะกรรมการบริหารซึ่งเป็นบุคคลที่เคยร่วมต่อสู้ในอดีตซึ่งปัจจุบันเป็นผู้ร่วมพัฒนาชาติไทย ได้แบ่งโครงสร้างการดูแลเป็นฝ่ายการเมือง, ฝ่ายทหาร, ฝ่ายเศรษฐกิจ, ฝ่ายวัฒนธรรม, ฝ่ายแพทย์ รวมถึงมีคณะกรรม, ประธานกรรมการเป็นผู้ร่วมดูแลบทบาทหน้าที่และการช่วยเหลือจัดการอนุสรณ์สถานแห่งนี้อย่างเป็นระบบ[44]

หลักการที่สมาชิกพรรคฯ ทั้งในอดีตและปัจจุบัน (ผู้ร่วมพัฒนาชาติไทย) ยังคงยึดมั่นและนำมาปฏิบัติใช้คือวินัย ทปท. 10 ข้อ

1. ปฏิบัติการทุกอย่างต้องฟังคำบัญชา

2. ไม่เอาข้าวของประชาชน

3. เคารพและช่วยเหลือประชาชน พูดจาต้องสุภาพ

4. การซื้อขายต้องเป็นธรรม ยืมของต้องคืน ทำของเสียหายต้องชดใช้

5. ไม่ทำให้พืชผลของประชาชนเสียหาย

6. ไม่ดื่มสุราในขณะปฏิบัติหน้าที่

7. ไม่ดุด่าทุบตีผู้อื่น

8. ไม่ลวนลามสตรี

[44]สัมภาษณ์ ลิขิต เทพราช,คณะกรรมการบริหารฝ่ายการเมืองอนุสรณ์สถานอ่าวศรีเมือง, 2 เมษายน 2563.

9. ไม่ทารุณเชลย

10. สินสงครามต้องมอบให้ส่วนรวม

ข้อปฏิบัติทั้งหมดนี้ได้ถูกนำมาติดตั้งที่ฐานประติมากรรม ทปท. อนุสรณ์สถานนักรบประชาชนเพื่อประชาธิปไตย ซึ่งถูกสร้างขึ้นไว้บริเวณตรงกลางลานอเนกประสงค์โดยถูกออกแบบให้มีลักษณะเป็นบุคลาธิษฐานเพื่อใช้เป็นสัญลักษณ์ของวีรชนในอดีต ตำแหน่งตัวฐานของประติมากรรมแต่ละด้านได้มีข้อความจารึกเกี่ยวกับ วินัย ทปท., รายชื่อมวลชนผู้ที่เสียสละชีวิตในเขตงาน 34, และคำประกาศสดุดีวีรกรรมวีรชนปฏิวัติ ที่เน้นย้ำคำว่า “อยู่อย่างยิ่งใหญ่ ตายอย่างมีเกียรติ” เพื่อต้องการให้ทุกคนตระหนักถึงการต่อสู้ของคนในพื้นที่ตลอดไป

จากการที่ครอบครัวของข้าพเจ้าได้หลบหนีเข้าสู่พื้นที่เขตงาน 34 บ้านอ่าวศรีเมือง ซึ่งอยู่ใน ต.นาหมอบุญ อ.จุฬาภรณ์ จ.นครศรีธรรมราช และเข้าร่วมรบในกองทัพปลดแอกประชาชนแห่งประเทศไทย ซึ่งเป็นกองกำลังของพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย ข้าพเจ้าจึงได้นำเรื่องราวประวัติศาสตร์ของครอบครัวและผู้คนในพื้นที่นี้ซึ่งร่วมกันต่อสู้เป็นเวลานาน 14 ปี นำมาประกอบในบทการแสดงหนังตะลุงของข้าพเจ้า เพื่อเป็นการต่อยอดพัฒนาศิลปะการแสดงหนังตะลุงและยังคงรักษาให้เห็นถึงคุณค่าทางศิลปะของการแสดงประเภทนี้ และปรับให้หนังตะลุงที่เป็นศิลปะทางภาคใต้มีความทันยุคทันสมัย ช่วยสร้างความน่าสนใจและเข้าถึงกับผู้คนในภาคอื่นได้มากขึ้น รวมถึงเป็นการเผยแพร่เรื่องราวที่สำคัญในประวัติศาสตร์การต่อสู้ทางการเมืองอีกรูปแบบหนึ่ง

ภาพที่ 18 ภาพอนุสรณ์สถานนักรบประชาชนเพื่อประชาธิปไตย ที่เขตงาน 34 บ้านอ่าวศรีเมือง
ที่มา : ผู้วิจัย ถ่ายเมื่อ 2 เมษายน 2563

ภาพที่ 19 ภาพมุมบนอนุสรณ์สถานนักรบประชาชนเพื่อประชาธิปไตย
ที่มา : ผู้วิจัยถ่ายเมื่อ 2 เมษายน 2563

ภาพที่ 20 ภาพบรรยากาศพื้นที่โดยรอบอนุสรณ์สถานอ่าวศรีเมือง
ที่มา : ผู้วิจัยถ่ายเมื่อ 2 เมษายน 2563

เหตุการณ์ความไม่สงบทางการเมืองในอดีตนั้น หนังตะลุงได้เป็นสื่อสำคัญอีกประเภทที่ใช้ปลุกระดมและเคลื่อนไหวผู้คนในเขตพื้นที่การทำงานของพรรคคอมมิวนิสต์ในภาคใต้ เพราะการที่หนังตะลุงสามารถเข้าถึงผู้คนได้ง่ายเป็นสื่อที่คนใต้คุ้นเคย และทางกลุ่มผู้เคลื่อนไหวมองเห็นถึงประโยชน์ของการนำมาใช้เพื่อเป็นกระบอกเสียงสร้างแนวร่วมมวลชนของเครือข่ายในพื้นที่นั้นๆ ข้าพเจ้าจึงได้หยิบยกประวัตินายหนังตะลุงในอดีตที่เคยร่วมต่อสู้กับพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย และนายหนังตะลุงในยุคปัจจุบันที่แม้ไม่ได้เกี่ยวข้องกับการต่อสู้ของกลุ่มนักปฏิวัติในอดีตอีกแล้ว แต่ยังคงแสดงเรื่องราวของหนังตะลุงที่เกี่ยวข้องกับเรื่องการเมืองการปกครองในประเทศเช่นเดียวกัน

ศิลปินหนังตะลุงในอดีตและปัจจุบันที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับเรื่องการเมือง

1. ประเคียง ระฆังทอง

ประเคียง ระฆังทอง[45] เกิดปี พ.ศ. 2475 เป็นนายหนังตะลุงอาวุโสที่แสดงหนังตะลุงอันมีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับการเมืองโดยมาตลอด อีกทั้งในชีวิตจริงยังเข้าร่วมเป็นสมาชิกพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยเมื่อครั้งเหตุการณ์ไม่สงบทางการเมืองช่วงปี พ.ศ. 2519 โดยเนื้อหาการแสดงหนังตะลุงของประเคียงเกี่ยวข้องกับการวิพากษ์วิจารณ์การทำงานของรัฐอย่างตรงไปตรงมา ซึ่งในช่วงเวลานั้น (พ.ศ. 2516 - พ.ศ. 2519) รัฐบาลมีความเข้มงวดต่อการควบคุมสื่อเป็นอย่างมาก แต่หนังประเคียงไม่ได้มีความเกรงกลัวและใช้หนังตะลุงเป็นเครื่องมือในการเคลื่อนไหวแนวคิดทางการเมืองมาตลอด

ประเคียง เป็นชาวบ้านบางวุน (เดิมบางวน ซึ่งมาจากน้ำวน ในแม่น้ำปากพนัง) ต. ขนาบนาก อ. ปากพนัง จ. นครศรีธรรมราช แต่ภายหลังเมื่ออายุประมาณ 20 ปี ได้ย้านถิ่นฐานไปอยู่ที่ ต. บ้านส้อง อ. เวียงสระ จ. สุราษฎร์ธานี ซึ่งพื้นที่นี้มีหน่วยงานพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยตั้งอยู่ทำให้ ประเคียง ได้รู้จักกับบุคคลที่เป็นสมาชิกพรรคฯ ในเขตงานช่องช้าง (ค่าย 508) ที่บ้านเหนือคลอง ต. บ้านส้อง อ. เวียงสระ จ. สุราษฎร์ธานี มีชื่อว่า ฉ่ำ กล่อมเกลี้ยง มีอาชีพเป็นช่างตัดผม (ปัจจุบันเสียชีวิตแล้ว) ซึ่งบุคคลนี้รับหน้าที่เป็นสหายลับของพรรคฯ แฝงตัวเข้ามาในพื้นที่ และทำการเคลื่อนไหวทางด้านการเมือง เพื่อเชิญชวนผู้คนชาวบ้านให้เข้ามาเป็นสมาชิกและสนับสนุนการทำงานของพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย

ประเคียง เริ่มเล่นหนังตะลุงเมื่ออายุราว 10 กว่าปี ด้วยการส่งเสริมจากบิดาซึ่งเป็นนายหนังตะลุงเช่นกัน แต่บิดาของเขาไม่ได้มีชื่อเสียงมากนัก โดยใช้ชื่อในการแสดงว่าหนังพิน พิน ระฆังทอง ซึ่งเป็นชาว อ. ปากพนัง แต่ภายหลังเขาได้รับอิทธิพลทางความคิดเรื่องการแสดงหนังตะลุงการเมืองมาจากหนังหมุนน้อย (หมุน อ่อนน้อม) ชาว จ. ตรัง ครั้งแรกที่ประเคียงได้ชมการแสดงหนังหมุนน้อยจากการที่เขาได้ทราบข่าวว่านายหนังจะมาเล่นที่ อ. พระแสง จ. สุราษฎร์ธานี จึงได้ตามไปดู และเมื่อนายหนังท่านนี้เล่นที่ไหนเขาจะตามไปดูอีกทุกครั้ง ติดตามจนทั้งสองรู้จักสนิทสนมกัน จนหนังหมุนน้อยเป็นที่ปรึกษาแนะนำเรื่องการแสดงศิลปะหนังตะลุงแก่เขาจากเดิมที่ ประเคียง เล่นหนังตะลุงเพื่อความบันเทิงตลกขบขันใช้มุกตลกสนุกสนาน ซึ่งมีเนื้อหาการแสดงตามขนบประเพณีไม่เกี่ยวข้องกับ

[45]สัมภาษณ์ ประเคียง ระฆังทอง, นายหนังตะลุงอาวุโส, 4 ธันวาคม 2563.

การเมือง จึงได้เปลี่ยนเป็นศิลปะการแสดงหนังตะลุงที่มีเนื้อหาสะท้อนสังคมชีวิตการเป็นอยู่ของชาวบ้าน และวิพากษ์วิจารณ์การทำงานของรัฐ ทำให้ประเคียงเป็นที่จดจำและรู้จักในฐานะ หนังตะลุงการเมืองเป็นต้นมา

ด้วยการที่ ประเคียง ใช้หนังตะลุงเป็นเครื่องมือวิพากษ์วิจารณ์การทำงานของรัฐ และแสดงความรู้สึกของชาวบ้านที่อยากพูดเรียกร้องในความถูกต้องความเป็นธรรมทำให้ ประเคียง ระฆังทอง ได้ถูกคนร้ายใช้อาวุธปืนยิงโจมตีหลายครั้งจนทำให้ตัวเขาบาดเจ็บสาหัส เหตุการณ์รุนแรงที่สุดเกิดขึ้นที่สนามหน้าเมือง จ. นครศรีธรรมราช เป็นงานที่จัดขึ้นมาเพื่อหาเงินทุนโดยมี พ่วง ช่วยคงทอง เป็นผู้จัด (โปรโมเตอร์) ซึ่งมีชื่อเสียงอย่างมากในการจัดงานแข่งหนังตะลุงขณะนั้น ขณะที่ประเคียงอยู่บนโรงหนังตะลุงเขาถูกโจมตีด้วยอาวุธสงครามต่อหน้าผู้คนที่กำลังชมการแสดงหนังตะลุงอยู่ และภายหลังเขาได้ถูกกราดยิงเข้าที่ร่างกาย 3 นัด กระสุนได้ถูกเข้าที่อกทะลุด้านหลังซึ่งเฉียดหัวใจเพียงไม่มาก และบริเวณช่วงขาทำให้เขาเกือบเอาชีวิตไม่รอดจากพิษบาดแผล และด้วยเหตุนี้จึงทำให้ประเคียงต้องหลบหนีเข้าเขตป่าเขา เพื่อให้สมาชิกในพรรคฯ ที่อยู่ฝ่ายแพทย์ได้ทำหน้าที่รักษาเพราะหากเขารักษาตัวในโรงพยาบาลของรัฐอาจถูกกลุ่มมือปืนตามมาทำร้ายและส่งตัวให้กับทางการได้ ประเคียงจึงได้เข้าร่วมต่อสู้กับพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยในปี พ.ศ. 2519 อย่างเต็มตัว โดยทำหน้าที่อยู่ฝ่ายวัฒนธรรมและเล่นหนังตะลุงเพื่อใช้เป็นเครื่องมือสื่อสารกับประชาชนในพื้นที่

ผลงานหนังตะลุงของประเคียง ระฆังทอง ที่สำคัญคือเรื่อง “แผ่นดินเลือด”[46] ซึ่งมีความยาวในการเล่นกว่า 5 ชม. แต่งขึ้นก่อนช่วง 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 โดยมีเนื้อหาของหนังตะลุงที่ล้อกับเรื่องราวในสังคมขณะนั้น จากการบริหารบ้านเมืองของยุค จอมพล ประภาส จารุเสถียร ซึ่งเขาได้สร้างตัวละครหนังตะลุงชื่อว่า พระยาจารุวงศ์ เป็นตัวแทน จอมพล ประภาส และตัวละครชื่อพระยากิตติศักดิ์ แทนตัว จอมพล ถนอม กิตติขจร นอกจากนั้นยังมีชื่อตัวละครหนังตะลุงที่แต่งขึ้นล้อเลียนกับบุคคลในวงการการเมืองอีกหลายคน เช่น ผู้พันณรงค์ฤทธิ์, พันเอกธานินทร์, และด๊อกเตอร์บองหลา

[46]ประเคียง ระฆังทอง, **หนังตะลุงเรื่องแผ่นดินเลือด,** เข้าถึงเมื่อ 5 มีนาคม 2564, เข้าถึงได้จาก https://www.youtube.com/watch?v=F6-c2S6v44U

ภาพที่ 21 พระยาจารุวงศ์และนางสุนันทา
ที่มา : บริษัท ไอคิวดี มีเดีย จำกัด, **หนังประเคียง ระฆังทอง เรื่องแผ่นดินเดือด Ep1** [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 23 มีนาคม 2564. เข้าถึงได้จาก https://www.youtube.com/watch?v=F6-c2S6v44U

ภาพที่ 22 นางจงกลนีและพระยากิตติศักดิ์
ที่มา : บริษัท ไอคิวดี มีเดีย จำกัด, **หนังประเคียง ระฆังทอง เรื่องแผ่นดินเดือด Ep1** [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 23 มีนาคม 2564. เข้าถึงได้จาก https://www.youtube.com/watch?v=F6-c2S6v44U

เนื้อหาของหนังตะลุงเรื่องนี้ได้ใช้โครงสร้างของนิทานจักรๆ วงศ์ๆ หรือนิทานพื้นบ้านที่มีตัวเอกของเรื่องเป็นเจ้าชายที่พลัดพรากบ้านเกิดเมืองนอนไปผจญภัยกับกลุ่มเพื่อน ซึ่งตัวละครเจ้าชายในเรื่องนี้มีชื่อว่า เจ้าชายศรีทัศยุเป็นเจ้าชายแห่งเมืองศรีอุทัย ได้รับมอบหมายจากบิดานามว่าพระเจ้าชัยสุริยา (พระราชา) และพระมารดาชื่อพระนางทิพวัน (พระมเหสี) ให้ไปศึกษาธรรมกับฤาษีตนหนึ่งเพื่อนำหลักธรรมคำสอนมาต่อสู้กับ พระยาจารุวงศ์ซึ่งเป็นผู้บริหารบ้านเมืองกับพระยากิตติศักดิ์ โดยเจ้าชายต้องการปราบสิ่งที่ผิดกฎหมายด้วยกองทัพธรรมและหวังให้บ้านเมืองสงบร่มเย็นไม่ให้มีกลุ่มเผด็จการมาปกครองบ้านเมืองอีก

หนังตะลุงบางคณะอาจสร้างตัวละครขึ้นมาใหม่เพื่อให้เป็นที่จดจำต่อผู้ชมมากขึ้น โดยในเรื่องนี้หนังประเคียงได้ออกแบบตัวละครชื่อทิดฉ่ำเป็นตัวละครที่พูดภาษากลาง จุดประสงค์เพื่อสามารถ

สื่อสารกับผู้ฟังที่ไม่เข้าใจในภาษาท้องถิ่นภาคใต้ และทิดฉ่ำได้แนวคิดมาจากบุคคลที่มีอยู่จริงเป็นชาว จ.นครศรีธรรมราช ชื่อว่า ฉ่ำ จำรัสเนตร ซึ่งเป็นที่รู้จักของชาวนครฯ ในนามครูฉ่ำ หรืออาจารย์ฉ่ำ เป็นนักพูด, นักคิด, นักเขียน, และเป็น ส.ส. ถึง 5 สมัย เคยรับราชการเป็นครูที่ รร. วัดชนะสงคราม เขตพระนคร ด้วยวิธีการหาเสียงที่แปลกแตกต่างจากผู้สมัครคนอื่นทำให้ ประเคียง ระฆังทอง นำแรงบันดาลใจจาก ส.ส. คนนี้มาสร้างเป็นตัวละครหนังตะลุงของเขา

ภาพที่ 23 ภาพตัวหนังตะลุงทิดฉ่ำ
ที่มา : บริษัท ไอคิวดี มีเดีย จำกัด, **หนังประเคียง ระฆังทอง เรื่องแผ่นดินเดือด Ep1** [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 23 มีนาคม 2564. เข้าถึงได้จาก https://www.youtube.com/watch?v=F6-c2S6v44U

เนื้อหาในเรื่องแผ่นดินเลือดจะสอดแทรกด้านคุณธรรมจริยธรรมและการสร้างคำด้วยภาษาทางกวีที่แฝงไว้ด้วยความหมายอันลึกซึ้ง เช่น คำว่า “วัตถุกลืนกิน” ดังในตอนต้นของช่วงการสนทนาระหว่าง พระอาจารย์ กับ พระราชา ได้พูดถึงเรื่องเทคโนโลยีคือวัตถุกลืนกินที่คลืบคลานเข้ามาในสังคมและทำลายวิถีชีวิตคุณงามความดีอย่างไม่ทันตั้งตัว และในหนังตะลุงพระอาจารย์ยังให้คำสอนผู้ติดตามเจ้าชายคือนายทอง และทิดฉ่ำ อย่างมีเหตุมีผลด้วยที่นายทองมักจะพูดถึงความไม่เป็นธรรมในสังคมที่เขาได้พบ แต่บางครั้งเป็นการกล่าวหาผู้อื่นอย่างลอยๆ ไร้เหตุผลและหลักฐานที่น่าเชื่อถือ พระอาจารย์จึงต้องคอยพูดห้ามปรามกับความไม่รู้เท่าของนายทอง การแฝงเรื่องราวเช่นนี้ในหนังตะลุงสามารถช่วยให้ผู้ชมได้ข้อคิดจากตัวหนัง และเป็นการให้ความรู้ความเข้าใจผ่านตัวละครในหนังตะลุงได้อย่างมีชั้นเชิงทางศิลปะ

หนังตะลุงของเขาเป็นเรื่องราวที่แต่งขึ้นเอง สำหรับแนวทางการเขียนบทละครหรือเนื้อเรื่องจะขึ้นอยู่กับสถานการณ์บ้านเมืองที่เกิดขึ้น หากมีเจ้าภาพติดต่อจ้างวานให้ไปเล่นเป็นที่รู้กันว่า

หนังประเคียง จะเล่นเนื้อหาเกี่ยวกับการเมืองตั้งแต่เริ่มออกกาศ ส่วนรูปหนังตะลุงก็ยังคงตามแบบประเพณีดั้งเดิม คือมีทั้งรูปเจ้าเมือง นางเมือง แต่ก็ขึ้นขึ้นอยู่กับเนื้อหาของเรื่องซึ่งเขากล่าวว่า “รูปเจ้าเมืองนางเมืองความจริงไม่อยากออกแต่มันเป็นฉาก เป็นฉากที่เราจะต้องการเปิดให้คนเห็นว่านี่เป็นหนังตะลุง ซึ่งความจริงไม่อยากออกเจ้าเมืองนางเมืองในสมัยนั้น แต่เล่นเพื่อปกปิดความรู้สึกนึกคิดชาวบ้านเพราะบางคนเขาไม่รู้เรื่อง”

ส่วนค่าใช้จ่ายหรืออัตราราคาในการว่าจ้างให้ คณะหนังตะลุง ประเคียง ระฆังทอง ไปแสดงในงานแต่ละครั้งนั้นเขากล่าวว่า “ค่าจ้างสมัยตอนช่วงปี พ.ศ. 2518-19 อยู่ที่ 1,200 ต่อคืน โดยจ่ายเต็ม 1,200 บาท แต่ตอนหลังค่าตัวไม่มี แต่ว่าพวกกลุ่มนักศึกษาหรือเจ้างานก็ให้ตามศรัทธาและความรัก ปัจจุบันมีค่าใช้จ่ายที่ 10,000 หรือ บางครั้ง 5,000 ขึ้นอยู่กับผู้จ้างจะให้” ในปัจจุบัน ประเคียงรับเล่นหนังตะลุงเพื่อเป็นประโยชน์และวิทยาทานทางการศึกษา มิได้เล่นหนังตะลุงเพื่อหวังผลกำไรจากการแสดงมากนัก เขาต้องการให้ประชาชนยังเห็นอีกด้านของศิลปะหนังตะลุงที่มุ่งเน้นการแสดงเนื้อหาทางการเมืองอย่างเข้มข้น และเป็นหนังตะลุงที่ยังยึดถือรูปแบบศิลปะประเพณีดั้งเดิมอย่างเคร่งครัด

ครั้งหนึ่งประเคียงได้เดินทางไปแสดงหนังตะลุงในพื้นที่เขตงานอ่าวศรีเมือง และพบกันสมาชิกพรรคฯ ในพื้นที่นั้น ประเคียงกล่าวว่า ก้าน ปานช่วย (ปู่ของข้าพเจ้า) ผู้มีหน้าที่รับผิดชอบในเขตงานอ่าวศรีเมือง เป็นประธานกรรมการจังหวัดนครศรีธรรมราช รวมถึงกรรมการประธานภาคใต้ เป็นบุคคลที่ ประเคียง เคารพรักและเป็นที่รู้จักของผู้คนใน อ.ปากพนัง ตั้งแต่ ก้าน ปานช่วย ทำงานเป็นครูสอนหนังสือเมื่อเขายังเด็ก และเขากล่าวอีกว่าญาติพี่น้องคนหนึ่งได้เปลี่ยนชื่อจริงที่บิดามารดาตั้งไว้ให้เป็น ก้าน ตามชื่อ ครู ก้าน ปานช่วย เขากล่าวว่าเรื่องราวนี้แสดงให้เห็นถึงความรักและความศรัทธาอย่างสูงต่อนักปฏิวัติผู้นี้สำหรับเขาและชาวบ้าน อ.ปากพนัง จ.นครศรีธรรมราช

ปัจจุบัน ประเคียง ระฆังทอง ได้อาศัยอยู่ที่ อ.เมือง จ.สุราษฎร์ธานี ส่วนผลงาน และอุปกรณ์เครื่องมือที่ใช้ในการแสดงทั้งหมดได้เก็บอยู่ที่บ้าน อ.พนม จ.สุราษฎร์ธานี และหากมีผู้สนใจต้องการติดต่อให้เขาไปแสดงหนังตะลุง ยังสามารถติดต่อได้ผ่านทางครอบครัวของเขาและยังคงรับเล่นหนังตะลุงได้ตามปกติ

ภาพที่ 24 ประเคียง ระฆังทอง

ที่มา : ผู้วิจัยถ่ายเมื่อ 4 ธันวาคม 2563

มหาวิทยาลัยศิลปากร

2. บัญญัติ สุวรรณแว่นทอง

บัญญัติ สุวรรณแว่นทอง[47] (หนังน้องเดียวลูกทุ่งวัฒนธรรม) เป็นนายหนังตะลุงที่พิการทางสายตา เกิดเมื่อปี พ.ศ. 2531 จ. พัทลุง ภายหลังย้ายมาอยู่กับมารดาและน้องสาวที่ อ. ชะอวด จ. นครศรีธรรมราช เขาฝึกการพากษ์หนังตะลุงและเลียนเสียงตัวละครต่างๆ จากการฟังเทปบันทึกการแสดงสดของคณะหนังตะลุงรุ่นก่อนเช่นหนังอาจารย์ณรงค์ตะลุงบัณฑิต โดยเริ่มฟังตั้งแต่อายุ 10 ขวบ ในวัยเด็กเขารับจ้างร้องเพลงตามงานมงคลหรือเทศกาลต่างๆ อย่างเช่นงานบวช, งานแต่งงาน เมื่ออายุ 14 ปี บัญญัติได้ร่วมงานร้องเพลงในวงดนตรีของ เอกชัย ศรีวิชัย จนถึงอายุ 15 ปี ได้หันมาเริ่มเล่นการแสดงหนังตะลุงจนประสบความสำเร็จและได้รับการยอมรับตลอดมา

บัญญัติกล่าวว่าการแสดงหนังตะลุงในยุคปัจจุบันนี้ได้เน้นหนักไปที่ความบันเทิงอันหลากหลายแต่ยังคงแฝงสาระไปในมุกตลกรวมถึงข้อคิดหลักคำสอนจากธรรมะ เพราะเป็นสิ่งสำคัญในการแสดงหนังตะลุง ในอดีตหนังตะลุงเป็นสื่อสำคัญที่รายงานแจ้งเหตุข่าวสารต่างๆ ในท้องที่ว่ามีอะไรเกิดขึ้นบ้าง แต่ปัจจุบันการทำหน้าที่นั้นได้เปลี่ยนไปทั้งรูปแบบการเล่นจนไปถึงช่วงเวลาการแสดงที่ไม่เหมือนเมื่อก่อน

หนังตะลุงของเขาให้ความสำคัญเรื่องความสนุกความบันเทิงและใส่ใจในเรื่องที่คนยุคนี้สนใจจริงๆ รูปตัวละครยักษ์, เทวดา ยังมีใช้ในการแสดงอยู่แต่จะถูกปรับให้สอดคล้องสามารถเชื่อมโยงกับโลกความเป็นจริงได้ ส่วนตัวตลกยังคงใช้ตัวละครยืนที่หนังตะลุงทุกคณะใช้คือ เท่ง, ทอง, หนูนุ้ย แต่คาแรคเตอร์หรือลักษณะพิเศษจะเป็นรูปแบบเฉพาะของตนและเป็นตัวเด่นในการแสดงของเขา พร้อมทั้งยังสร้างรูปตัวหนังที่ผู้คนรู้จักในวงกว้างเพิ่มอย่างรูปนายกรัฐมนตรีไทย ซึ่งเขาเชื่อว่านักการเมืองมีสิทธิมากกว่าศิลปิน ศิลปินเป็นสมบัติของประชาชน แต่นักการเมืองวิจารณ์ได้เพราะได้เงินจากภาษีประชาชน ดังนั้นสามารถพูดถึงได้เพียงแต่ไม่พูดหมิ่นประมาท แต่แสดงเป็นมุกตลกหยอกล้อหรือเพื่อเย้าแหย่ให้เกิดเสียงหัวเราะ แต่จะไม่ให้นำมาสู่ความเสียหาย ตัวอย่างมุกตลกที่เกี่ยวข้องกับโครงการของรัฐบาล “เราชนะ” ที่เป็นวงเงินสนับสนุนช่วยเหลือค่าครองชีพเพื่อออกมาช่วยเหลือประชาชนที่ได้รับผลกระทบจากสถานการณ์โควิด การนำเรื่องราวนโยบายเหล่านั้นมาแสดงในหนังตะลุงเพื่อเชื่อมโยงไปสู่ชีวิตความเป็นอยู่ของชาวบ้านและเป็นการกระเซ้าเย้าแหย่ผู้ชมที่รับชมอยู่หน้า

[47]สัมภาษณ์ บัญญัติ สุวรรณแว่นทอง, นายหนังตะลุงร่วมสมัย, 27 มีนาคม 2564.

เวที นอกจากนี้เขายังใช้ตัวละครหนังตะลุงสื่อความหมายแทนบุคคลต่างๆ เช่น ตัวละครเจ้าเมืองก็เปรียบเสมือนผู้ว่าราชการจังหวัดที่นำมาใช้พูดถึงเรื่องราวความเป็นไปของบ้านเมือง

สำหรับอัตราค่าใช้จ่ายการรับงานแสดงของ บัญญัติ สุวรรณแว่นทอง ได้แบ่งเป็นสองรูปแบบ คือช่วงเดือนมกราคมจนถึงเดือนกรกฎาคมจะรับงานแสดงเป็นจอขนาดใหญ่ทั้งหมดหรือเรียกอีกอย่างว่าจอคอนเสิร์ตโดยมีความยาว 16 เมตร สูงประมาณ 3 เมตร ความสว่างของหลอดไฟที่ใช้ส่องจอหนังตะลุงมีขนาด 500 วัตต์ ราคาการว่าจ้างอยู่ที่ 70,000 บาท ในการแสดงจะใช้โปรเจคเตอร์ 4 ตัว โดย 2 ตัวส่องไปยังหน้าจอทั้งสองข้างเพื่อฉายหนังตะลุงที่กำลังเล่นอยู่ ส่วนอีก 2 ตัวฉายให้เห็นภาพด้านหลังจอเพื่อให้ผู้ชมเห็นนายหนังขณะทำการแสดง

พอถึงช่วงกรกฎาคมไปจนถึงธันวาคม คณะหนังตะลุงของบัญญัติจะรับงานผสมเจ้าภาพสามารถเลือก การแสดงทั้งขนาดจอใหญ่และจอเล็กได้ ซึ่งขนาดชุดเล็กจะมีความยาวของจอหนังตะลุงอยู่ที่ 8 เมตร ราคา 50,000 บาท และจะไม่มีโปรเจคเตอร์ประกอบทั้งด้านซ้าย, ด้านขวา มีแค่ตัวหนังตะลุงที่ใช้แสดง แต่เรื่องราวที่ใช้ยังคงเหมือนเดิมกับการแสดงแบบชุดใหญ่ ส่วนเครื่องเสียงจะลดขนาดลงไปครึ่งหนึ่งของคอนเสิร์ตที่ใช้ จากตู้ลำโพง 12 ใบ เหลือเพียง 6 ใบ นอกจากนี้อัตราค่าใช้จ่ายการว่าจ้างจะขึ้นอยู่กับระยะทางของพื้นที่การแสดงอีกด้วย โดยเขาจะกำหนดจุดเริ่มต้นนี้จากสำนักงานคณะหนังตะลุงที่ตั้งอยู่ใน อ.ทุ่งสง จ.นครศรีธรรมราช หากมีการรับงานที่ อ.เมือง จ.นครศรีธรรมาราช, จ.ตรัง จะอยู่ที่ 70,000 บาท แต่หากไปที่ จ.สตูล, จ.สงขลา, จ.สุราษฎร์ธานี อยู่ที่ 75,000 บาท หรือ จ. สุราษฎร์ แต่เป็นอำเภอที่ใกล้ขึ้น เช่น อ.เวียงสระ จะไม่ถึงราคานี้ แต่หากไกลถึง จ.ชุมพร, จ.ภูเก็ต, จ.ระนอง อัตราค่าจ้างงานอยู่ที่ 80,000 บาท ส่วนการรับงานแสดงในกรุงเทพมหานคร จะอยู่ที่ 100,000 บาท เพราะว่าทางคณะจะต้องใช้เวลาเดินทาง 1 วัน และทำการแสดงแสดง 1 วัน จากนั้นจึงเดินทางกลับอีก 1 วัน เท่ากับทางคณะหนังตะลุงจะต้องหยุดงานที่ภาคใต้เป็นเวลา 3 วัน แต่เป็นสิ่งที่เขาต้องจัดการเพื่อได้เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมของภาคใต้ให้คนในภาคอื่นได้รับชม เหตุผลที่อัตราค่าจ้างในการรับงานมีมูลค่าสูงเพราะบุคลากรในคณะหนังตะลุงที่มีถึง 30 คน แบ่งเป็น นายหนัง, ผู้ช่วยนายหนัง, นักดนตรี, กลุ่มผู้ทำงานเบื้องหลัง และคนมิกซ์เสียงประกอบการแสดง

ในการแสดงหนังตะลุงแต่ละครั้งบัญญัติจะนัดหมายคนในคณะหนังให้ทำการซ้อมก่อนที่จะขึ้นเล่น โดยเริ่มจากเมื่อได้บทหนังที่เขาแต่งขึ้นมาแล้วจะส่งให้ช่างผู้ออกแบบตัวละครหนังตะลุงเป็น

ผู้สร้างขึ้น เมื่อได้รูปตัวหนังตะลุงมาจะหามุกที่จะใช้เป็นพื้นของเรื่องราวที่แสดงเบื้องต้น จากนั้นจะคิดส่วนของภาคดนตรีโดยทั้งหมดจะอยู่ในการควบคุมของนายหนัง ส่วนวิธีจำบทการแสดงจะใช้เครื่องบันทึกเสียงจดจำแนวคิดของตนเองเพื่อนำมาใช้ในการเขียนบท เมื่อถึงช่วงการแสดงสดเขาจะมีหนังสือเล่มหนึ่งให้ผู้ช่วยของเขาซึ่งมีหน้าที่เป็นคนส่งตัวหนังตะลุงและบอกหัวข้อลำดับการแสดงที่จดไว้ในหนังสือนั้นทำให้ทราบได้ว่านายหนังจะต้องเล่นในส่วนไหนของเรื่องราว จากนั้นผู้เชิดหนังตะลุงจะแตกเรื่องราวออกไปเองตามจังหวะของการแสดง

การที่คนชื่นชอบและศรัทธาการแสดงหนังตะลุงนั้นเพราะว่าศิลปะประเภทนี้แสดงถึงภูมิปัญญาเป็นสิ่งมีค่าดังสมบัติเฉพาะตัว ต่อให้สอนยังไงนายหนังแต่ละคนก็มีลักษณะพิเศษที่แทนกันไม่ได้ เป็นมายาศาสตร์ ที่บางทีไม่ต้องเรียนมาก็ได้ เพราะหากไม่มีพรสวรรค์ก็ยากที่จะประสบผลสำเร็จในการแสดงหนังตะลุงเช่นกันบัญญัติ ได้ลดทอนขั้นตอนการแสดงแบบขนบธรรมเนียมในหลายอย่าง เช่นการโหมโรงจากเดิมที่บรรเลงทำนองดนตรีประกอบหลายขั้นตอนของแต่ละส่วน เขาได้ปรับให้มีระยะที่สั้นลงและเหลือเพียงครั้งเดียว เพื่อไม่ไปกินเวลาของเจ้าภาพผู้ว่าจ้างและจากประสบการณ์ที่ผู้ชมได้ลดความสนใจในส่วนดนตรีบรรเลงที่ยาวนานเกินควรเพราะบริบทในปัจจุบันแตกต่างไปมากกว่าเมื่อก่อนที่ผู้ชมไม่สามารถอยู่ดูกได้เกินเที่ยงคืนเพราะต้องรีบกลับบ้านเพื่อเตรียมตัวทำงานในวันรุ่นขึ้น

ในส่วนองค์ประกอบการแสดงเขาได้ปรับเปลี่ยนโครงสร้างบางตอนไปจากหนังตะลุงขนบประเพณี เช่น การปรับเวลาที่ใช้ในการแสดงให้เร็วขึ้นโดยเริ่มเวลา 20.00 น. และเลิกการแสดงประมาณ 24.00 น. ซึ่งคณะหนังตะลุงอื่นๆ จะเริ่มเวลา 22.00 น. และทำการแสดงยาวไปจนถึง 3.00 น. สาเหตุที่เขาต้องปรับเวลาให้เร็วขึ้นเพื่อให้เหมาะสมกับสภาพสังคมปัจจุบันที่ผู้ชมต้องทำงานแต่เช้าตรู่ แต่หลังจากเที่ยงคืนแล้วเขาจะเปิดจอผ้าออกเพื่อทำการแสดงดนตรีกับร้องเพลงต่อสำหรับผู้รับชมในงานที่ยังไม่ต้องการรีบเดินกลับบ้าน สิ่งที่พิเศษอย่างหนึ่งของคณะหนังตะลุงของเขาคือหยวกกล้วยที่ใช้ปักรูปตัวละครระหว่างการเชิดหนัง เพราะเมื่อหลังจากจบการแสดงแล้ว ผู้ชมภายในงานจะมาขอรับหยวกกล้วยนี้กลับไปบ้านเพื่อนำไปต้มกิน ซึ่งนายหนังจะหั่นเป็นท่อนๆ ไว้เหมือนกับกระธงให้แก่ชาวบ้าน โดยมีความเชื่อส่วนบุคคลว่าเมื่อนำไปกินแล้วจะหายจากทุกข์โศกโรคภัยต่างๆ

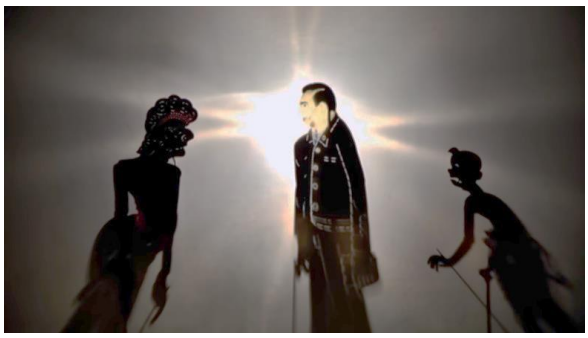
อีกตัวอย่างหนึ่งในการลดทอนขั้นตอนการแสดงหนังตะลุงของบัญญัติ คือการออกรูปฤาษีให้สั้นและกระชับลงจากเดิม ซึ่งแบบขนบประเพณีการออกรูปฤาษีสมบูรณ์แบบจะมีความยาวเกือบ

ชั่วโมง คือแบ่งเป็นฤษีท้องโรง, ฤษีนาค, ฤษีขุดมัน, ฤษีท่องโรง, และฤษีตกบ่อ หากมองในบริบททางศิลปะผู้ชมต้องตีความหมายจากการเชิดรูปออกฤษี ซึ่งบัญญัติมองว่าอยากต่อความเข้าใจเนื่องจากต้องการมุ่งเน้นไปที่ความบันเทิงเพราะด้วยกลุ่มเป้าหมายผู้ชมของเขาที่หลากหลาย แต่หากแสดงเพื่ออนุรักษ์จะเป็นอีกบริบทหนึ่งอย่างไรก็ตามเขาเชื่อว่าการลดทอนนี้จะไม่ทำลายจุดประสงค์หลักที่สำคัญของการออกรูปฤษีคือการแสดงความเคารพต่อครูของเรา

การออกโรงแต่เดิมที่ใช้รูปฤษีและพระอิศวรได้เปลี่ยนมาเป็นการใช้ตัวการ์ตูนโปเกม่อน เพื่อเรียกความสนใจแก่เด็กและคนรุ่นใหม่ที่ชื่นชอบในวัฒนธรรมการ์ตูนญี่ปุ่น และยังใช้เวลาในการออกโรงให้สั้นลงกว่าเดิม การใช้จอฉายภาพนักดนตรีเพื่อให้เข้าใจถึงลำดับขั้นตอน หรือการฉายภาพนายหนัง และการฉายภาพประกอบจริงให้คนได้เห็นผ่านจอโปรเจคเตอร์ โดยมีจุดประสงค์เพื่อให้เด็กได้เห็นรูปวัด รูปสถานที่ต่างๆ ประกอบการแสดง เพื่อต้องการเพิ่มจินตนาการให้แก่เด็ก โดยที่ตัวละครหนังตะลุงก็ยังคงยืนบนหยวกกล้วยที่เดิม

บทบาทการแสดงหนังตะลุงในอดีตเกี่ยวข้องเชื่อมโยงกับศาสนาพราหมณ์, อิสลาม, พุทธ แต่ปัจจุบันโดยเฉพาะหนังของ บัญญัติ สุวรรณแว่นทอง หรือนายหนังน้องเดียว ได้นำเสนอแนวคิดที่ขัดแย้งกับความเชื่อดั้งเดิม ซึ่งการเปลี่ยนแปลงนี้ทำให้หนังตะลุงได้ทำหน้าที่เป็นสื่อร่วมสมัยสอนให้คนปรับตัวต่อระบบทุนนิยมและเน้นระบบคุณค่าจริยธรรมเชิงปัจเจก มิใช่การตัดสินถูกผิดตามกรอบความเชื่อท้องถิ่นและศาสนา[48] ข้อแตกต่างที่เห็นได้ชัดจากการแสดงหนังตะลุงของเขาคือการพูดถึงสภาวะนอกกรอบของการใช้ชีวิต หรือการนำเสนอเรื่องจริยธรรมผ่านตัวหนังตะลุงแบบวิถีผู้คนสมัยใหม่ ซึ่งปรากฏให้เห็นได้ในหลายๆ เรื่องที่เขานำมาใช้แสดง การนำเสนอความทันสมัยดังกล่าวเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้นายหนังตะลุงคณะนี้ได้รับความนิยมและยังสะท้อนให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงทางสังคมรวมถึงชีวิตผู้คนทางภาคใต้ในสภาพการณ์เวลานี้ บัญญัติ สุวรรณแว่นทอง จึงเป็นอีกหนึ่งนายหนังที่ได้รับการยอมรับว่าช่วยทำให้ศิลปะการแสดงหนังตะลุงกลับมาได้รับความนิยมอีกครั้งในปัจจุบัน

[48]เจษฎา บัวบาล, **“หนังตะลุง” ศิลปะที่สอนจริยธรรมนอกกรอบศาสนา กรณีศึกษาจากหนังตะลุง**, เข้าถึงเมื่อ 11 พฤษภาคม 2563, เข้าถึงได้จาก https://www.silpa-mag.com/culture/article_37457



ภาพที่ 25 รูปจากการแสดงหนังตะลุงของ บัญญัติ สุวรรณแว่นทอง

ที่มา : บริษัท เคโอวาย ประเทศไทย จำกัด, **หนังตะลุงน้องเดียว สุวรรณแว่นทอง** [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 23 มีนาคม 2564. เข้าถึงได้จาก https://www.youtube.com/watch?v=0BhVkw7ZViA&t=2018s

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ 26 หนังตะลุงน้องเดียว ลูกทุ่งวัฒนธรรม เรื่อง รักข้ามภพ ตอนที่ 2 ยอดทองจีบนางเมือง
ที่มา : ลูกทุ่งวัฒนธรรม Channel, **หนังตะลุงน้องเดียว สุวรรณแว่นทอง** [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 29 มีนาคม 2564. เข้าถึงได้จาก https://www.youtube.com/watch?v=4h4_wV2vuQ4

ภาพที่ 27 บัญญัติ สุวรรณแว่นทอง (หนังน้องเดียว ลูกทุ่งวัฒนธรรม)
ที่มา : ผู้วิจัยถ่ายเมื่อ 27 มีนาคม 2564

ศิลปินไทยที่สร้างผลงานศิลปะรูปแบบหนังตะลุงโดยมีเนื้อหาเกี่ยวกับเรื่องการเมือง

1. วสันต์ สิทธิเขตต์

วสันต์ สิทธิเขตต์[49] เกิดเมื่อวันที่ 7 ตุลาคม ปี พ.ศ. 2500 เป็นชาว จ. นครสวรรค์ ศึกษาด้านศิลปะที่วิทยาลัยช่างศิลปช่วงปี พ.ศ. 2518 – 2524 เป็นศิลปินที่มีรูปแบบผลงานในแนวทางของตนเองอย่างเด่นชัด และทำงานด้านศิลปะมาอย่างต่อเนื่องอีกทั้งยังเป็นนักเคลื่อนไหวทางสังคมมาโดยตลอด

ในการศึกษาครั้งนี้ข้าพเจ้าได้มุ่งเน้นไปที่ศิลปะการแสดงสดของวสันต์ ที่เกี่ยวข้องกับศิลปะหนังตะลุง โดยเขาได้เรียกการแสดงนี้ว่า “หนังตะลึง” ที่ล้อกับการเล่นหนังตะลุงในภาคใต้ ก่อนที่วสันต์จะสร้างผลงานหนังตะลึงนั้นเขาเคยได้ทำกิจกรรมร่วมกับกลุ่มนักเคลื่อนไหวมาก่อน โดยในการเดินขบวนเคลื่อนไหวแต่ละครั้งเขาได้สร้างหุ่นเชิดขึ้นมาเพื่อสร้างสีสันต่อการประท้วงโดยมุ่งหวังให้เกิดเป็นจุดสนใจมากขึ้น เช่น การนำหุ่นจอร์จ ดับเบิลยู. บุช, จอร์จ บุช, บินลาดิน, นายกรัฐมนตรีไทย , และซุปเปอร์แมน ซึ่งขนาดของหุ่นสูงประมาณ 2 เมตร ทำจากกระดาษหรือกล่องลังใส่ของทั่วไป บางครั้งใช้กระดาษแข็งชนิดหนาหรือกระดาษเทาขาวนำมาต่อกัน 6 ถึง 7 แผ่น แล้วมาตัดเป็นรูปทรงของหุ่นต่างๆ เช่น หากเดินขบวนประท้วงเรื่องสงครามก็ใช้หุ่นลำตัวเป็นซุปเปอร์แมนแต่มีหัวเป็นจอร์จ ดับเบิลยู. บุช และในมือถือลูกระเบิด ซึ่งการสร้างหุ่นเพื่อประกอบกับกิจกรรมการเคลื่อนไหวรูปแบบนี้ได้ปรากฏขึ้นเมื่อช่วงปี พ.ศ. 2546

วสันต์ได้แนวคิดการแสดงหนังตะลุงจากการได้ไปร่วมงานรำลึกครบรอบ 30 ปี 14 ตุลา 2516 ที่ จ.เพชรบุรี เขาได้ร่วมอ่านบทกวีและเล่นดนตรีภายในงานครั้งนี้ ทำให้เขาได้พบกับนายหนังตะลุงเมืองเพชร ชื่อว่าคณะจ่าวินซึ่งเป็นอดีตนายทหาร เมื่อวสันต์ได้ชมการแสดงในครั้งนั้นทำให้เกิดความรู้สึกประทับใจเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะเนื้อหาการแสดงที่พูดถึงเรื่องราววิถีชีวิตและวัฒนธรรมความเป็นอยู่ของชาวบ้าน จึงทำให้เขาอยากนำเทคนิคการแสดงประเภทนี้มาพัฒนากับผลงานของตน ด้วยการขอติดตามและศึกษาโดยตรงกับนายหนังตะลุงคณะจ่าวิน อีกทั้งเรียนรู้ฝึกฝนวิธีการตัดรูปตัวหนังตะลุงตามรูปแบบการแสดงดังกล่าว

[49]สัมภาษณ์ วสันต์ สิทธิเขตต์, ศิลปิน, 3 กันยายน 2563.

หนังตะลึงของวสันต์ได้ใช้ภาษาไทยภาคกลางในการแสดง ทำให้ศิลปินสามารถพูดสื่อสาร สร้างความเข้าใจกับผู้คนได้ง่ายอย่างมีอิสระ เป็นที่ทราบว่าผลงานศิลปะของ วสันต์ สิทธิเขตต์ มีเนื้อหาที่ตรงไปตรงมาไม่อ้อมค้อม ต่อต้านและเสียดสีในความไม่เป็นธรรมดังเช่นภาพวาดการประชุมรัฐสภาที่เต็มไปด้วยสัตว์เลื้อยคลาน หรือภาพศรีษะของเขาที่กำลังเคลื่อนออกมาจากอวัยวะเพศหญิง ดังนั้นสิ่งสำคัญของหนังตะลึงคือการต่อยอดผลงานจิตรกรรมของเขาที่มีลักษณะรูปทรงกายวิภาคคล้ายรูปร่างของหุ่นเชิดอยู่แล้ว เป็นการขยายเพิ่มเติมให้ตัวงานได้พูดและเล่าเรื่องปัญหาต่างๆ ในสังคมปัจจุบันมากขึ้น ทั้งปัญหาในประเทศเอง หรือในระดับสากล หนังตะลึงจึงเปรียบได้กับการปลุกภาพจิตรกรรม 2 มิติเหล่านั้นให้มีชีวิตชีวาขึ้นมา และช่วยสร้างปรากฏการณ์ใหม่ๆ ให้กับรูปแบบการเล่นหนังตะลุงร่วมสมัยเพิ่มขึ้นอีกทางหนึ่ง

ตัวละครในหนังตะลึงที่ใช้ในการแสดงแต่ละครั้งอย่างเช่นหุ่นจอร์จ ดับเบิลยู. บุช มีจุดมุ่งหมายเพื่อต้องการแสดงให้เห็นถึงอำนาจของประธานาธิบดีสหรัฐที่สามารถควบคุมสื่อระดับนานาชาติอย่างซีเอ็นเอ็น ให้นำมาใช้เป็นเครื่องมือในการลดความน่าเชื่อถือของอีกฝ่าย และสามารถโยนความผิดให้ใครก็ได้ตามที่เขาต้องการจะให้เป็นผู้ร้าย อาจเปรียบเป็นการโฆษณาชวนเชื่อที่ทำให้ทั้งโลกต้องเชื่อตามผู้นำประเทศอันดับหนึ่ง และยังตั้งคำถามถึงภาพสะท้อนของการแย่งชิงความเป็นเจ้าของสื่อในโลกใบนี้อีกด้วย

นอกจากตัวละครในฝั่งการเมืองแล้ว เขาได้สร้างหุ่นเชิดจ่าง แซ่ตั้ง และท่านพุทธทาส เพื่อต้องการนำเสนอบุคคลสำคัญในประเทศไทยให้ประชาชนได้เป็นที่รู้จัก และมีโอกาสได้พูดถึงพวกเขาเพื่อให้ความคิดของบุคคลเหล่านั้นได้นำมาสู่ผู้คน เช่น การใช้รูปตัวละครจ่าง แซ่ตั้ง อ่านบทกวี ในบางฉากบางตอนของเรื่อง หรือตัดตัวละครที่เป็นนักดนตรีแนวเพื่อชีวิตอย่างหงา (สุรชัย จันทิมาธร) นักดนตรีวงคาราวาน ให้มาร้องเพลงประกอบการแสดง หรือรูปตัวละคร เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ให้มาเป่าขลุ่ยและขับกลอน หรือแม้กระทั่งตัวละครชาวบ้าน, ชาวนา, คนแก่ผู้สูงอายุ, และเด็กนักเรียนก็นำมาใช้เดินเรื่องประกอบการแสดง หรือแม้กระทั้งสัตว์อย่าง นก, สุนัข, และควาย ก็มานำใช้เพื่อให้พวกเขาได้มีโอกาสพูดสิ่งที่อยู่ในใจออกไปสู่สาธารณชนบ้าง

เทคนิคการตัดตัวหนังตะลึงนอกจากเรียนรู้จากคณะนายหนังตะลุงจ่าวินเมืองเพชรแล้ว เขายังได้เรียนรู้จากช่างแกะหนังชาว จ.นครศรีธรรมราช ซึ่งได้ศึกษาเทคนิคการแกะหนังและวิธีการใช้อุปกรณ์ในการประกอบรูปรวมถึงวิธีการลงสี โดยเฉพาะเทคนิคการใช้หนังแบบดิบๆ ที่ไม่ได้ผ่านการ

ฟอกพอเมื่อเวลาถูกแสงไฟแล้วจะมีลักษณะคล้ายผิวหนังของคนเป็นอย่างมาก ตัวหนังตะลึงที่ตัดออกมาแล้วจะสูงประมาณ 2 ฟุต และเมื่อผ่านการลงสีทำให้หนังตะลึงของชุดที่ทำจากหนังสัตว์จะมีลักษณะเหมือนกับหนังตะลุงตามขนบธรรมเนียมทั่วไป เพียงแตกต่างกันที่รูปร่างของตัวละครอันเป็นผลงานแบบเฉพาะของเขาเอง

การตั้งเวทีขนาดจอภาพและเทคนิคในการแสดงของวสันต์ ได้ใช้วิธีการเดียวกันกับหนังตะลุงจ่าวิน อย่างเช่นขนาดของกำลังวัตต์ไฟที่ให้แสงสว่างไปยังจอภาพ โครงสร้างของการทำสังกะสีบังหน้าไฟ หรือแบบเวทีซึ่งมีขนาดความสูงของจอ 4 X 1.80 เมตร และความกว้างความยาวของจอประมาณ 4 เมตร แต่ภายหลังเขาได้ปรับระดับความสูงใหม่ เพราะไม่ต้องการนั่งเล่นตามแบบขนบประเพณี จึงหันมาเปลี่ยนเป็นการยืนเล่น เพื่อให้คล่องตัวในเวลาแสดง เนื่องจากบางครั้งวสันต์ต้องการขยับเคลื่อนตัวหรือต้องการวิ่งจึงไม่ได้นั่งอยู่กับที่มากนักทำให้จอภาพได้มีลักษณะยกขึ้น และนำผ้ามาคลุมด้านล่างเพื่อไม่ให้เห็นขากับช่วงเท้า และเพิ่มการตกแต่งด้วยผ้าสีแดงผ้าสีเหลืองมาคลุมรอบเวที ในส่วนของด้านหลังจะเปิดไว้เพื่อให้เป็นพื้นที่เข้าออกเมื่อทำการแสดง

วสันต์ยังคงให้ความสำคัญกับการยึดขนบดั้งเดิมของการแสดงหนังตะลุงที่ผู้แสดงต้องผ่านการครอบครูก่อน เขาจึงไปที่ จ.เพชรบุรี เพื่อให้ครูลิเกทำพิธีให้ เมื่อการแสดงหนังตะลึงจะเริ่มขึ้นวสันต์จะต้องเข้าพิธีบทไหว้ครูหนังตะลุงก่อนทุกครั้งแต่จะเป็นบทที่เขาเปลี่ยนแปลงเพิ่มเติมเข้าไป ด้วยการไหว้บุคคลที่เคารพมีคุณประโยชน์ต่อสังคม เช่น ชาวนา, กรรมกร, จิตร ภูมิศักดิ์, นายผี (อัศนี พลจันทร), และจ่าง แซ่ตั้ง

และเมื่อเข้าสู่การแสดงเนื้อหาของเรื่องจะเป็นการคิดค้นขึ้นใหม่ตามสภาวะหรือเหตุการณ์ที่ต้องการพูดถึงในขณะนั้น โดยองค์ประกอบหลักของการแสดงจะไม่ยึดถือกฎเกณฑ์หรือธรรมเนียมหนังตะลุงแบบขนบประเพณีในอดีต สำหรับรูปทรงของตัวละครที่ใช้เชิดจะมีลักษณะคล้ายกับผลงานจิตรกรรม 2 มิติ ของเขา ซึ่งมีโครงสร้างรูปทรงอย่างชัดเจนตรงไปตรงมา ในบทเพลงและดนตรีประกอบจะนำท่วงทำนองของหนังตะลุงดั้งเดิมแต่อาจผสมเพิ่มเติมทำนองของเพลงที่แต่งขึ้นใหม่ ส่วนการร้องบทกลอนจะใช้วิธีการเดียวกับการร้องแบบลิเกเพราะไม่สามารถจะร้องด้วยน้ำเสียงภาษาใต้ตามแบบเพลงบอกหรือหนังตะลุงได้

วสันต์ได้นำหนังตะลึงไปใช้แสดงต่อหลายครั้ง เช่น นิทรรศการศิลปะฉันคือเธอ I AM YOU ที่หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานครเมื่อปี พ.ศ. 2561 และเทศกาลศิลปะนานาชาติที่สำคัญอย่างกวางจูเบียนนาเล่ที่ประเทศเกาหลี และ Fallbach Triennale 2019 ที่ประเทศเยอรมนี สำหรับการแสดงหนังตะลึงในต่างประเทศ วสันต์จะพากย์การแสดงเป็นภาษาอังกฤษเพื่อสื่อสารกับชาวต่างชาติให้เกิดความเข้าใจ เช่นในการแสดงที่กวางจูเบียนนาเล่ ภัณฑารักษ์ของนิทรรศการครั้งนี้ได้ทำรูปเล่มบทหนังตะลึงเป็นภาษาเกาหลี ทำให้คนดูได้อ่านเนื้อหาของบทหนังก่อนการชมการแสดงจริงเพื่อสร้างความเข้าใจต่อการแสดงในเบื้องต้น

วสันต์กล่าวว่าการแสดงหนังตะลึงนั้นได้เริ่มเล่นเป็นครั้งแรกในงานทำบุญบ้านของไกรศักดิ์ ชุณหะวัณ และหลังจากนั้นจึงนำมาใช้ในการเคลื่อนไหวทางสังคม และจะเล่นโดยไม่รับเงินหรือการว่าจ้างใดๆ แต่เล่นเพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการเรียกร้องในเครือข่ายการเคลื่อนไหวทางสังคมต่างๆ เช่น เครือข่ายปราบปรามคอรับชั่น, หรือกลุ่มผู้คัดค้านโรงไฟฟ้าถ่านหินบ่อนอกบ้านกรูดใน จ.ประจวบคีรีขันธ์ โดยเฉพาะการเคลื่อนไหวของกลุ่ม ชาวบ้านกรูดวสันต์ได้เป็นที่ประทับใจของชาวบ้านที่ร่วมเดินขบวนและต่างก็แสดงความชื่นชอบต่อผลงานของเขาเป็นอย่างมาก เพราะการได้ใช้ตัวละครพูดเล่าเรื่องและเปิดประเด็นกลุ่มมือปืนที่ลอบฆ่า เจริญ วัดอักษร (ผู้นำชาวบ้านที่ได้คัดค้านโรงไฟฟ้าถ่านหินใน จ.ประจวบคีรีขันธ์) ทำให้ชาวบ้านได้ปลดปล่อยและแสดงความรู้สึกที่อัดอั้นตันใจและบอกกล่าวออกไปผ่านตัวละครหนังตะลึงซึ่งทำให้ประชาชนทั่วไปได้รับรู้เรื่องราวเหล่านั้น แต่การเล่าเรื่องราวที่มีเนื้อหารุนแรงอย่างตรงไปตรงมาทำให้เกิดเหตุการณ์ที่ผู้มีอิทธิพลเข้ามาทำร้ายวสันต์ในบริเวณของการประท้วงและพังเวทีการแสดงของเขา ซึ่งชาวบ้านกลุ่มบ่อนอกต้องมาช่วยคุ้มกันวสันต์ให้ออกไปจากพื้นที่การแสดงในเวลานั้นเพื่อไม่ให้เขาได้รับอันตรายจากกลุ่มผู้มีอิทธิพลในพื้นที่บ้านกรูด

วสันต์มองว่าการศึกษาประวัติศาสตร์ของประชาชนคนธรรมดาจะทำให้เขาได้มีโอกาสที่จะแสดงความคิดเห็นออกไปสู่ภายนอกบ้าง ทำให้สังคมไทยลดความขัดแย้งลงได้ระดับหนึ่ง ศิลปินคือผู้เลือกมีสิทธิ์ที่จะเลือกอะไรนำเสนอ และศิลปินต้องการจะเล่าเรื่องอะไรผ่านความคิดมุมมองทางศิลปะ ศิลปินเป็นเสรีชนซึ่งจะต้องรู้จักเลือกด้วยสติปัญญาไม่ใช่ด้วยความโง่เขลา, คับแคบ, อคติ, หรือแกล้งทำเป็นไม่รู้ เลือกที่จะพูดบางอย่างและไม่พูดอีกอย่าง ซึ่งขณะนี้คือสิ่งที่กำลังเกิดขึ้นในสังคมไทย เขาคิดว่านี้คือเหตุเกิดของความรุนแรงและเป็นต้นตอของสงครามเพราะหากมนุษย์ไร้ซึ่งปัญญาและเมื่อ

คนมีอำนาจไม่ใช้ปัญญาจัดการแก้ไขปัญหาของสังคม ทุกสิ่งก็มืดบอดเกิดหายนะขึ้นกับประชาชน เพราะด้วยความอ่อนแอของประชาชนเองจึงได้ตกเป็นเหยื่อของนักการเมืองที่มีอำนาจอีกที สิ่งเหล่านี้คือปัญหาใหญ่ของสังคมไทยในปัจจุบัน

ภาพที่ 28 รูปการแสดงหนังตะลึงของ วสันต์ สิทธิเขตต์

ที่มา : หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร, **ศิลปิน วสันต์ สิทธิเขตต์ เตรียมการแสดง หนังตะลึง** [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 23 มีนาคม 2564. เข้าถึงได้จาก https://www.facebook.com/baccpage/photos/a.1837078049699262.1073742232.113578788715872/1885658141507919/

มหาวิทยาลัยศิลปากร

2. ชูศักดิ์ ศรีขวัญ

ชูศักดิ์ ศรีขวัญ[50] เกิดเมื่อวันที่ 22 เมษายน ปี พ.ศ. 2526 ที่ จ. สงขลา จบการศึกษาในปี พ.ศ. 2549 ศิลปบัณฑิต (ศิลปไทย) มหาวิทยาลัยศิลปากร และในปี พ.ศ. 2552 ศิลปมหาบัณฑิต (ศิลปไทย) มหาวิทยาลัยศิลปากร ปัจจุบันอยู่ในตำแหน่งอาจารย์ประจำ ภาควิชาศิลปะไทย คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร

ชูศักดิ์เรียนรู้ทักษะในการแกะหนังตะลุงเมื่ออายุเพียง 8 ปี กับช่างแกะหนังตะลุงที่อาศัยอยู่ใกล้เคียงบริเวณบ้าน ที่บ้านนาม่วงและบ้านทุ่งขมิ้น อ.นาหม่อม จ.สงขลา เป็นที่รู้จักในชื่อช่างเหวียน นาหม่อม และช่างถาวร ที่บ้านทุ่งขมิ้น ทุกวันเมื่อกลับจากโรงเรียนเขาจะฝึกฝนการวาดรูประบายสีลงบนหนังตะลุงจากกระดาษที่ทำขึ้นเองด้วยตัวเอง ชูศักดิ์จึงมีความรู้พื้นฐานและต้นทุนในเรื่องช่างแกะหนังตะลุงกับความรู้เรื่องนายหนังแนวขนบประเพณีมาก่อน และเขายังมีทวดที่เป็นนายหนังชื่อหนังดำอยู่เกาะยอ จ.สงขลา หรือเรียกอีกชื่อว่าหนังสีดำเป็นนายหนังตะลุงรุ่นอาวุโสของ จ.สงขลา ซึ่งถือว่าเป็นเชื้อสายทางหนังตะลุงของเขา

เมื่ออายุ 15 ปี ขณะที่เขาศึกษาใน รร. มหาวชิราวุธ จ. สงขลา ชูศักดิ์ได้เริ่มฝึกฝนการเชิดหนังตะลุงอยู่ในชมรมนับเป็นการเริ่มต้นออกโรงแสดงหนังตะลุงอย่างจริงจังและรับงานตามงานวัด, งานบวช, จนได้ครอบครูทางหนังตะลุงกับ นครินทร์ ชาทอง ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2550 ชาว จ. สงขลา เป็นการครอบครูแบบฉบับสมบูรณ์เพื่อมีสายคณะและเป็นลูกศิษย์ของคณะหนัง ซึ่งเขาสามารถจะทำพิธีแก้บนหรือที่ทางใต้เรียกว่า “การแก้เหมรย” เพราะถ้ายังไม่ได้ครอบครูนายหนังตะลุงจะไม่สามารถทำพิธีแก้บนนี้ได้ ซึ่งครูที่จะทำพิธีครอบจะเป็นผู้แลเห็นแล้วว่านายหนังผู้นี้พร้อมที่จะเข้าทำพิธี และชื่อที่เขาใช้ในการแสดงหนังตะลุงภายหลังจากการครอบครูแล้วคือหนังชูศักดิ์ ศรีขวัญ ศ. นครินทร์ ซึ่งตัวอักษร ศ. ย่อมาจากคำว่าศิษย์ของอาจารย์นครินทร์ชาทอง และทำให้เขาได้ใช้ชื่อนี้ในการแสดงหนังตะลุงมาโดยตลอด

สำหรับเรื่องราวที่ชูศักดิ์ใช้ทำการแสดงเป็นเรื่องราวประเพณีแบบจักรๆ วงศ์ๆ ทั่วไป เล่นรูปแบบเชิงขนบธรรมเนียมประเพณีไม่ได้แหวกไปจากโบราณ ซึ่งในการแสดงหนังตะลุงทางนายหนัง จ. สงขลาส่วนมากจะเล่นแบบโบราณประเพณี ส่วนทาง จ. นครศรีธรรมราช หรือ จ. สุราษฎร์ธานีจะ

[50]สัมภาษณ์ ชูศักดิ์ ศรีขวัญ, อาจารย์ประจำภาควิชาศิลปะไทยคณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร, 30 ตุลาคม 2563.

นิยมเล่นแบบสมัยใหม่ มีบทพูดที่เกี่ยวข้องกับสภาพความเป็นอยู่ของมนุษย์ยุคปัจจุบัน หรือเรียกอีกอย่างว่าแบบทอล์คโชว์ ซึ่งทาง จ.สงขลาจะเล่นเชิงอนุรักษ์หมายถึงเน้นขับบทกลอนไม่มีเครื่องดนตรีสากลประกอบการแสดงมากนักแต่จะเน้นการใช้เครื่องดนตรีไทยเดิมและบทการแสดงจะเป็นเนื้อเรื่องนิยายแบบเหาะได้ตายชุก ซึ่งคำว่าเหาะหมายถึงมีตัวละครยักษ์, เทวดา แต่สำหรับเรื่องสมัยใหม่จะลดบทบาทของเทวดาหรือยักษ์ลง โดยจะกลายมาเป็นเรื่องราวของวิถีชีวิตชาวบ้านที่เกิดขึ้นจริงในยุคสมัยปัจจุบัน

ชูศักดิ์กล่าวว่าด้วยอิทธิพลจากหนังประเคียง ระฆังทอง กับ หนังหมุนนุ้ย ยุคก่อนหน้าทำให้เกิดการปรับเปลี่ยนเนื้อหาการแสดงของหนังตะลุงไปจากเดิม ที่ได้เปลี่ยนจากนิทานพื้นบ้านหรือการเล่าเรื่องแบบมุขปาฐะ เช่น เรื่องราวเจ้าชายพลัดพรากจากบ้านเมืองต้องออกเดินทางผจญภัยพบกับนางเอกและต่อสู่กับตัวร้ายซึ่งคือยักษ์แล้วถูกเนรเทศเข้าป่าจนได้ไปเรียนวิชากับพระอาจารย์ เรื่องราวเหล่านี้ได้ถูกปรับและแทรกเนื้อหาที่เป็นสัจนิยมหรืออุดมคติกว่าเดิม ตัวละครหนังตะลุงยุคสมัยใหม่ตัวพระเอกและนางเอกจากเดิมที่เดินทางไปเรียนรู้กับพระฤาษีก็ได้เปลี่ยนเป็นไปเรียนกับอาจารย์ในมหาวิทยาลัยหรือเรียนกับครูที่เมืองกรุงฯ เป็นยุคที่นายหนังตะลุงพยายามพูดถึงสังคมกับการศึกษาเรื่องที่สะท้อนชีวิตจริงจนทำให้ผู้ชมสามารถจับต้องได้มากขึ้น ต่างจากเมื่อก่อนที่เป็นเรื่องราวเทวดาเรื่องยักษ์เรื่องความเชื่ออภินิหารต่างๆ

ในช่วงแรกของการแสดงหนังตะลุงชูศักดิ์ได้มีอัตราการรับงานหรือค่าใช้จ่ายในการว่าจ้างงานแสดงแต่ละครั้งอยู่ที่ 5,500 บาท นายหนังจะได้ประมาณ 2,000 บาท ที่เหลือ 3,500 บาทเป็นค่าลูกคู่ ค่าเช่ารถ และค่าใช้จ่ายของโรงหนังตะลุง ซึ่งทั้งหมดจะขึ้นอยู่กับขนาดของงานแต่จะไม่เกิน 10,000 บาท แต่ปัจจุบันอัตราค่าใช้จ่ายในการรับงานแสดงแต่ละครั้งอยู่ที่ประมาณ 25,000-30,000 บาท ซึ่งมีค่าใช้จ่ายในการเช่าเครื่องดนตรีมากขึ้นและบริบทค่าใช้จ่ายอื่นๆ ที่เปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย

เมื่อชูศักดิ์ได้เข้าศึกษาที่คณะจิตรกรรมฯ ม.ศิลปากร เมื่อปี พ.ศ. 2545 การเรียนในระดับปริญญาตรีเขาได้เลือกเรียนวิชาศิลปไทย เพราะด้วยสาขาที่เรียนสามารถเชื่อมโยงกับทักษะและความถนัดของตนได้ดีที่สุด และเริ่มใช้เรื่องราวของคติความเชื่อในหนังตะลุงมาทดลองทำเป็นงานศิลปะครั้งแรกตอนช่วงขึ้นปีที่ 3 แต่ทำเพียงแค่หัวข้อเดียวในตลอดปีการศึกษานั้น จากนั้นเมื่อขึ้นปีการศึกษาที่ 4 ได้มีอาจารย์ที่ปรึกษามองเห็นว่าการสร้างงานศิลปะด้วยแนวคิดของหนังตะลุงที่เคยทำไว้น่าจะนำมาตั้งเป็นประเด็นและพัฒนาต่อได้ ชูศักดิ์ จึงหยิบเรื่องราววิถีชีวิตของตนที่จากเด็กต่างจังหวัดคน

หนึ่งต้องย้ายมาเล่าเรียนกรุงเทพฯ ต้องพบกับสภาวะการดำรงชีวิตในเมืองหลวง การที่ได้เห็นความดิ้นรนเอาตัวรอดของคนเมืองซึ่งกระทบต่อความรู้สึกของเขา จนถึงเรื่องราวเหตุการณ์ความไม่สงบในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่รุนแรงมากขึ้นในช่วงปี พ.ศ. 2548–2549

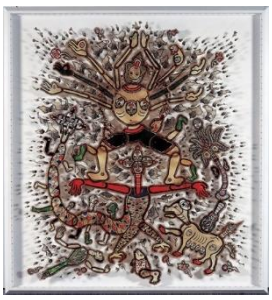
และเมื่อปี พ.ศ. 2549 ได้เกิดเหตุรัฐประหารขึ้นที่กรุงเทพฯ ซึ่ง ม.ศิลปากรอยู่ใกล้เคียงกับบริเวณพื้นที่สำคัญของเหตุการณ์ดังกล่าว ทำให้ชูศักดิ์ได้นำเรื่องราวความไม่สงบทางการเมืองของประเทศที่ได้กระทบต่อความรู้สึกและอยู่ใกล้ตัวที่สุดในเวลานั้น นำมาใช้เป็นประเด็นการทำงานศิลปะวิพากษ์วิจารณ์เรื่องราวดังกล่าวด้วยการใช้สื่อทางทัศนศิลป์คือการนำภาพลักษณ์ของหนังตะลุงที่มักวิพากษ์วิจารณ์เรื่องของสังคม, อำนาจ, และความโลภ โดยเฉพาะสังคมการเมืองในช่วงเวลานั้น เขาเลือกวิธีการแสดงออกของภาพผลงานผ่านทางรูปมุกตลกซึ่งปราศจากสัญลักษณ์ที่ดูรุนแรงชัดเจน แต่ใช้วิธีคล้ายการอำกันตามรูปแบบการเล่นหนังตะลุง เพียงแต่แทนค่าของเนื้อเรื่องให้กลายเป็นภาพผลงานศิลปะแทน เช่น รูปใบหน้าของนักการเมืองที่ได้ใช้รูปร่างของคนแต่ไม่เฉพาะเจาะจงว่าเป็นพรรคไหนฝ่ายไหน แต่ผู้ชมภาพสามารถเข้าใจได้ว่าเขากำลังพูดถึงใครหรือเป็นเรื่องอะไรในช่วงเวลานั้น ทำให้ผลงานศิลปนิพนธ์ระดับปริญญาตรีของเขาได้นำเรื่องราวรัฐประหารมาเล่าผ่านทับซ้อนกับเรื่องราวของรามเกียรติ์ โดยได้แทนค่าของกลุ่มคนแต่ละฝ่ายที่มีฝั่งตัวละครยักษ์กับพระกำลังสู้รบกันเล่าผ่านเชิงสัญลักษณ์เพื่อบ่งบอกถึงสถานะตัวบุคคลในสังคมการเมืองที่ซ่อนอยู่ภายใต้ภาพผลงานครั้งนี้

จากนั้นในการเรียนระดับปริญญาโทเขาได้เปลี่ยนเนื้อหาจากเรื่องการเมืองมาเป็นปรัชญาทางศาสนาพุทธ ใช้ความคิดในเรื่องปริศนาธรรมแสดงผ่านรูปแบบสัญลักษณ์ด้วยการขยายขนาดของผลงานให้ใหญ่ขึ้นเพราะพูดถึงเรื่องของความโลภ โดยมีแนวเรื่องของหนังตะลุงธรรมะมาใช้ในการสร้างผลงานชุดนี้ เพราะด้วยวุฒิภาวะที่เปลี่ยนไปในเรื่องคติความเชื่อและหลักคำสอนของศาสนาพุทธที่เข้ามาตามช่วงอายุ ซึ่งปรัชญาทางพุทธศาสนาเป็นหัวใจอย่างหนึ่งของศิลปะหนังตะลุง และด้วยความคิดที่เขาหันกลับมามองวิพากษ์วิจารณ์ในเรื่องราวที่ลึกซึ้งคล้ายกับองค์ประกอบของการเล่านิทานที่ในตอนจบผู้เล่าได้สรุปนิทานให้ผู้ฟังทราบว่า “นิทานเรื่องนี้ได้สอนให้รู้ว่า...” ซึ่งการแสดงศิลปะหนังตะลุงก็มีลักษณะแบบนี้เช่นกัน

ชูศักดิ์ได้นำปรัชญาทางความคิด, เนื้อหาและจิตวิญญาณของการแสดงในรูปทรงอัตลักษณ์ศิลปะหนังตะลุงมาสะท้อนวิธีคิดความเชื่อต่างๆ ผ่านเทคนิคการแกะหนังและรูปทรงของตัวหนังตะลุง

ซึ่งเขาได้นำมาตีความขยายพื้นที่ทางความคิดให้แตกออกไปในรูปแบบใหม่ เป็นการพัฒนาและสร้างสรรค์จากภูมิปัญญาช่างไทยแต่โบราณให้กลับมาเป็นที่น่าสนใจต่อสังคมยุคปัจจุบันอีกครั้ง เป็นการใช้ภาษาใหม่ทางศิลปะผ่านการเล่าเรื่องราวในอดีต ทำให้เกิดปรากฏการณ์ทับซ้อนในเงาของกาลเวลา อดีต และปัจจุบัน ยกระดับของมหรสพพื้นบ้านขยายขอบเขตการรับรู้ใหม่ให้กว้างไกลขึ้น และเป็นที่ทราบกันดีว่าเป้าหมายสูงสุดของศิลปินคือการนำศิลปะประจำชาติ, ประจำท้องถิ่นผลักดันให้ไปสู่ระดับสากล ซึ่งหากผลงานเป็นที่ยอมรับในระดับนานาชาติแล้ว การที่ศิลปินคนหนึ่งจะคิดค้นหาเทคนิคใหม่ๆ หรือกลวิธีรูปแบบเฉพาะมาสร้างสรรค์ในผลงานนับเป็นเรื่องที่ท้าทายอย่างมาก และเมื่อผลของการทำงานศิลปะลุล่วงตามเป้าหมายบริบทที่ตั้งไว้ ประโยชน์ที่ได้กลับมามีทั้งทางตรงและทางอ้อม เช่น เป็นการสร้างพื้นที่ทางศิลปะวัฒนธรรมไทยร่วมสมัยให้เป็นที่รู้จัก หรือนำเสนอเอกลักษณ์ของศิลปะให้ผู้คนเกิดความรู้สึกสนใจและประทับใจในตัวงาน ทำให้ชาวต่างชาติรู้สึกอยากจะเดินทางเข้ามาเรียนรู้ศึกษาแลกเปลี่ยน เข้ามาท่องเที่ยวและสามารถช่วยส่งเสริมสร้างรายได้ให้กับผู้คนในประเทศอีกทางหนึ่ง นี้คือผลจากเจตนารมณ์ของการสืบสานศิลปะวัฒนธรรมท้องถิ่นประจำภาคใต้ให้มีชีวิตจิตวิญญาณใหม่เพื่อรักษาศิลปะที่มีคุณค่านี้ไว้อีกนานเท่านาน

มหาวิทยาลัยศิลปากร



ภาพที่ 29 รูปผลงานศิลปกรรมของ ชูศักดิ์ ศรีขวัญ
ที่มา : คลังสะสมศิลปกรรม, **หน้าไหว้หลังหลอก** [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 23 มีนาคม 2564. เข้าถึงได้จาก http://www.resource.lib.su.ac.th/awardsu/web/artdetail.php?item_id=267

ภาพที่ 30 ชูศักดิ์ ศรีขวัญ และรูปหนังตะลุงปรายหน้าบท
ที่มา : ชูศักดิ์ ศรีขวัญ [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 23 มีนาคม 2564. เข้าถึงได้จาก https://www.facebook.com/profile.php?id=100000654722198

ในหนังสือศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัย: ตะวันตกและไทยโดย สุธี คุณาวิชยานนท์ ได้เขียนถึงเรื่องศิลปะกับสังคมการเมืองและศิลปะที่เกี่ยวข้องกับการเมืองไว้ว่า ศิลปะเพื่อการเมืองแบ่งได้สองแบบ แบบที่หนึ่งคือศิลปะถูกนำไปรับใช้องค์กรทางการเมือง เช่น รับใช้รัฐหรือรับใช้พรรคการเมือง กรณีนี้อาจเกิดจากการรับใช้ด้วยคำสั่ง, ถูกว่าจ้าง, หรือความศรัทธา ส่วนแบบที่สองศิลปินใช้ศิลปะเพื่อวิพากษ์วิจารณ์การเมืองและสังคม เพื่อเสนอปัญหาทางการเมืองหรือการประท้วง กรณีนี้ศิลปินมักจะเป็นเสรีชน, ปัจเจกบุคคล, กลุ่มศิลปินหรือขบวนการปฏิวัติ[51] เมื่อเปรียบเทียบกับงานศิลปะที่ วสันต์ สิทธิเขตต์ และ ชูศักดิ์ ศรีขวัญ สร้างขึ้น เป็นเรื่องของศิลปินหรือปัจเจกบุคคลที่มุ่งเน้นการใช้ภาพทางทัศนศิลป์สื่อความหมายอีกระดับผ่านแนวคิดและแรงบันดาลใจจากหนังตะลุงซึ่งเป็นการอนุรักษ์หนังตะลุงอีกทางหนึ่งและช่วยพัฒนาต่อยอดศิลปะประเภทนี้อีกต่อไป

[51]สุธี คุณาวิชยานนท์, **ศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัย: ตะวันตกและไทย** (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เจปริ้นท์, 2561), 257.

ประวัติและทฤษฎีที่สำคัญของ ฌอง ฟรองซัวส์ ลีโอตาร์ด์ เพื่อนำมาใช้เป็นแนวทางการศึกษาและสร้างหนังตะลุงร่วมสมัยของข้าพเจ้า

ฌอง ฟรองซัวส์ ลีโอตาร์ด์ (Jean-François Lyotard) เกิดวันที่ 10 สิงหาคม ปี ค.ศ. 1924 (พ.ศ. 2467) ที่เมืองแวร์ซาย กรุงปารีส สาธารณรัฐฝรั่งเศส เสียชีวิตเมื่อวันที่ 21 เมษายน ปี ค.ศ. 1998 (พ.ศ. 2541) เมื่ออายุ 73 ปี เป็นครอบครัวชนชั้นกลางจบการศึกษาจากมหาวิทยาลัยซอร์บอนน์ เริ่มงานสอนวิชาปรัชญาที่เมืองคอนสแตนตินประเทศแอลจีเรีย และกลับมาสอนที่ประเทศฝรั่งเศสเมื่อปี ค.ศ. 1952 ที่ Prytanée military academy ในเมืองลาแฟลช (La Flèche) จากนั้นย้ายมาที่กรุงปารีสปี ค.ศ. 1959 เพื่อกลับมาสอนที่มหาวิทยาลัยซอร์บอนน์ ต่อมาได้กลายเป็นศาสตราจารย์วิชาปรัชญาที่มหาวิทยาลัยปารีสและยังเป็นสมาชิกกลุ่มสังคมนิยมในฝรั่งเศส (Socialisme ou Barbarie) ผลงานที่สร้างชื่อเสียงคือ The Postmodern Condition: A Report on Knowledge ซึ่งมีอิทธิพลและความสำคัญอย่างมากต่อแนวคิดหลังสมัยใหม่ต่อมา

ถึงแม้ว่าเขาได้ถูกชักจูงให้ทำกิจกรรมทางการเมืองในกลุ่มมาร์กซิสต์ (Marxist) ช่วงปี ค.ศ. 1950 ถึง ปี ค.ศ. 1960 แต่ท้ายที่สุดในปี ค.ศ. 1980 ลีโอตาร์ด์ก็ได้แสดงให้เห็นถึงการไม่อิงในปรัชญามาร์กซิสต์ เพราะเขามองว่ามันมีความคิดแบบเผด็จการ ลีโอตาร์ด์ได้แสดงให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงทางปรัชญาและแนวความคิดของเขาในปริญญาเอกทั้งสองเล่มนี้คือ Discours, Figure และ Economie Libidinale ซึ่งงานชิ้นหลังดูเหมือนว่าเขาจะหลบหนีจากทฤษฎี “Coldness” ของมาร์กซ์ แต่อย่างไรก็ตามแนวคิดทางเศรษฐกิจของฟรอยด์ Libidinal energy (พลังงานจากแรงกระตุ้นของเพศหรือแรงขับภายใน) ที่เขาศึกษาก็ถูกแทนที่ด้วย a Libidinal Economy ที่นำมาใช้เป็นฐานความคิดในทางการเมืองแทนที่ด้วยหลักเศรษฐศาสตร์ทางการเมืองแบบเดิม ความคิดเหล่านี้เป็นการหยุดยั้งครั้งยิ่งใหญ่ต่อทฤษฎีมาร์กซิสม์ ซึ่งในวิทยานิพนธ์ Economie Libidinale เล่มนี้ภายหลังได้กลายมาเป็นปรัชญาที่สำคัญของแนวคิดหลังสมัยใหม่[52]

ในปี ค.ศ. 1959 ซี. ไรท์ มิลล์ (C. Wright Mills) ได้ตั้งข้อสังเกตว่า “ยุคหลังสมัยใหม่กำลังก้าวเข้ามาแทนที่ยุคสมัยใหม่อันเป็นยุคที่สมมุติธรรมเกี่ยวกับความสมานฉันท์ในค่านิยมที่ว่าด้วยความมีเหตุผลตามหลักวิทยาศาสตร์และอิสรภาพทางการเมืองกำลังถูกท้าทาย” มิลล์ได้ถูกยกให้เป็นนักสังคมวิทยาคนแรกที่กล่าวถึง “ยุคหลังสมัยใหม่” จนภายหลังได้มีนักสังคมศาสตร์อีกหลายคนตั้ง

[52]John Lechte, **Fifty Key Contemporary Thinkers: From Structuralism to Postmodernity** (New York: Routledge, 1994), 277.

ข้อสังเกตตามมา[53] การเปลี่ยนแปลงทางสังคมอย่างรวดเร็วในหลายด้านทำให้แนวคิดของสภาวะหลังสมัยใหม่ได้ก่อตัวขึ้น สิ่งที่ตามมาจากการเปลี่ยนแปลงนี้คือการไม่เชื่อถือความรู้ก่อนหน้าต่อต้านความรู้ที่เป็นสากลซึ่งเป็นสิ่งที่ไม่น่าเชื่อถือได้อีกต่อไป ความกังขาต่อข้อสงสัยต่างๆ ของความถูกต้องชอบธรรมใน “Metanarrative” ที่มีความหมายว่า “อภิมหาบรรยายหรือเรื่องเล่าแบบมหากาพย์” ดังนั้นเรื่องเล่าแบบมหากาพย์หรือเรื่องเล่าที่ยิ่งใหญ่มักได้สิทธิ์ความถูกต้องชอบธรรมกับเทคโนโลยีที่ผูกพันทางสังคมและบทบาทของวิทยาศาสตร์ที่กลายเป็นตำนานเรื่องเล่าที่ยิ่งใหญ่ ด้วยภาพของความทันสมัยและสมัยใหม่มันจึงถูกทำให้อยู่เหนือสิ่งอื่น ถูกกำหนดว่าตนเองเป็นกฎต่อการอ้างอิงทั้งมวลนี้คือรูปแบบเกมส์ภาษาที่มีการพูดเกินเลยจากความจริง

อิทธิพลอีกประการของเรื่องเล่าแบบมหากาพย์คือความคิดที่ว่าความรู้เกิดขึ้นเพื่อประโยชน์ของตัวเอง เฉกเช่นเดียวกับแบบอย่างของชาตินิยม และความคิดที่ว่าความรู้ถูกสร้างขึ้นเพื่อปลดปล่อยมนุษย์ให้เป็นอิสระ ในทางกลับกันแนวคิดสภาวะหลังสมัยใหม่เชื่อว่าสิ่งเหล่านี้ต้องได้รับการต่อกรและทำการโต้แย้งกลับเพราะบางครั้งยังหาข้อพิสูจน์ไม่ได้ ด้วยเหตุนี้ความรู้ทางวิทยาศาสตร์กลายมาเป็นสิ่งไกลห่างออกไปและเสื่อมศรัทธาในที่สุด

เกมส์ภาษาได้กลายเป็นเครื่องมือเพื่อใช้ในการยึดครองด้วยความพยายามในการยกตัวของมันให้เป็นเจ้าของเกมส์ของภาษาจึงทำให้เราไม่อาจที่จะไว้วางใจได้ ลีโอตาร์ด์ได้เขียนถึงบทความเกี่ยวกับการพิจารณาวาทกรรมเกมส์ของภาษาไว้ด้วยเหตุนี้ว่า วิทยาศาสตร์เป็นเกมส์ของภาษาและเป็นไปตามกฎต่างๆ สำหรับวิทยาศาสตร์หรือกลุ่มของนักวิทยาศาสตร์มักได้รับการยอมรับต่อแวดวงอื่นๆ เสมอ และความซับซ้อนจากการทำงานทางวิทยาศาสตร์ได้กลับกลายเป็นความซับซ้อนการยอมรับในตัวมันเอง

สุภางค์ จันทวานิช ได้สรุปถึงแนวความคิดหลักของลีโอตาร์ด์ไว้ในหนังสือทฤษฎีสังคมวิทยาดังนี้[54]

1. สภาวะหลังสมัยใหม่ (condition postmoderne)

สภาวะของความรู้ที่เชื่อถือมาแต่เดิมหมดความชอบธรรม (illegitimacy) เพราะจากเกมส์ของภาษาที่กล่าวเกินเลยจากความเป็นจริง โดยเฉพาะทฤษฎีระบบ (systems theory) ที่พยายาม

---

[53]จันทนี เจริญศรี, **โพสต์โมเดิร์นกับสังคมวิทยา**, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์วิภาษา, 2545), 1.

[54]สุภางค์ จันทวานิช, **ทฤษฎีสังคมวิทยา** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาฯ, 2562), 290.

สร้างกฎที่แน่นอนมาคอยอธิบายสิ่งต่างๆ ล้วนไม่มีความแน่นอนแต่ลีโอตาร์ด์เองเน้นความหลากหลาย เช่น ชื่นชมความแตกต่างที่ทวีคูณ, การแสวงหาสิ่งที่ตอนนี้ก็ยังไม่รู้ว่าคือ อะไรด้วยวิธีการที่เรียกว่า “Paralogy” ซึ่งหมายถึงรูปแบบการใช้เหตุผลที่ลบล้างกฎเกณฑ์เดิมหรือสร้างขึ้นมาใหม่ และการเปลี่ยนความคิดให้ทันยุคสมัยต่อสิ่งที่กำลังก้าวเข้ามา

2. ความชอบธรรมของความรู้ (legitimation) และเรื่องเล่า (récit)

ลีโอตาร์ด์เรียกความรู้แทนด้วยคำว่าเรื่องเล่าและเรื่องเล่าจำนวนมากถูกกำหนดมาจากรัฐและความเชื่อในวิทยาศาสตร์ที่ถูกหักล้างจากการค้นพบใหม่ๆ ซึ่งสำหรับเขามองว่าสิ่งเหล่านี้คือวาทกรรมหลักที่หมดความชอบธรรมลงในศตวรรษที่ 19 มนุษย์ในสังคมหลังสมัยใหม่ไม่เชื่อในเรื่องพวกนี้อีกต่อไป

3. ความหลากเลื่อน (differend)

ศัพท์นี้เกิดขึ้นมาจาก ฌาร์ค แดริดา (Jacques Derrida) ซึ่งเกี่ยวข้องกับการใช้สัญญะ (Sign) อันเป็นตัวเชื่อมโยงกับสัญญะอื่นๆ สัญญะจึงไม่มีความหมายที่เป็นสาระในตัวเอง Différend จึงหมายถึงลักษณะเชิงรับของสัญญะและความหมายที่จำเป็นต้องมีความแตกต่างมาช่วยให้เข้าใจได้ นอกจากนั้นยังหมายถึงการผลิตที่แตกต่างกันด้วยสำหรับ ลีโอตาร์ด์ได้ให้ความสำคัญในพื้นที่เฉพาะมากกว่าความเป็นสากลเพื่อเป็นการเข้าถึงปัญหาในประวัติศาสตร์, การเมือง, ภาษา, ศิลปะ และสังคม ในกรณีประวัติศาสตร์เรื่องห้องบ่มก๊าซของนาซีเขาอ้างว่าเป็นสิทธิอันชอบธรรมผ่านวาทะเป็นสิ่งไม่สามารถจะรู้ได้และความคลุมเครือนี้อยู่นอกขอบเขตของความรู้หรือความเข้าใจ (beyond their ken) เหมือนกับวิทยาศาสตร์ซึ่งแยกออกไม่ได้จากเงื่อนไขของการพิสูจน์ ดังนั้นสิทธิสำหรับการตั้งตนสถาปนาจึงกลายเป็นความจริงของผู้ที่กำหนดอ้าง “universe of cognitive phrases” วลีความรู้อันเป็นสากล “where truth and falsity are at stake” ที่ซึ่งความจริงและความเท็จได้ถูกปักหมุดผูกกันไว้ ความจริงแท้ไม่ได้มาจากตัวตนเองแต่เป็นผลมาจากผู้ชอบธรรม นี่คือเหตุผลที่เพียงพอว่าทำไมพวกเขาไม่เห็นด้วยตามลักษณะของผู้อ้าง บุคคลซึ่งปฏิเสธที่จะยอมรับว่ากฎของการพิสูจน์นั้นได้รับการยอมรับและปฏิบัติตามได้หรือตีความของกฎในลักษณะที่จะล้มล้างพวกเขาด้วยการยกตัวอย่างว่าคนตายเท่านั้นที่สามารถเป็นพยานได้ ถ้าไม่มีคนตายมายืนยันเท่ากับไม่มีห้องรมควันบ่มก๊าซของนาซี

4. ศาสตร์แห่งเทคโนโลยี (techno-science)

ลีโอตาร์ด์ได้มองว่าเทคโนโลยีเป็นพลังความรู้ที่เข้ามามีอำนาจในกระบวนการประวัติศาสตร์ของมนุษย์ และในอนาคตมันจะกำจัดมนุษยชาติด้วยเทคโนโลยีที่มันสามารถผลิตด้วยตัวของมันเองได้และจะอยู่ต่อไปในจักรวาลหลังโลกถึงกาลสิ้นสุด ซึ่งอาจเป็นสิ่งภูมิปัญญาที่ปราศจากเรือนร่าง ไม่มีสภาวะของสิ่งมีชีวิตหรือสภาวะมนุษย์ ลีโอตาร์ด์ได้ใช้คำว่าเหตุการณ์ (événement) เพื่อเรียกกระบวนทัศน์ที่ไม่อาจคาดคะเนได้มาเปลี่ยนวิธีมองโลกของเรา

ในความคิดเกี่ยวกับมนุษยนิยมและข้ออ้างในการกำหนดและจำกัดสิทธิของมนุษย์ ความไร้มนุษยธรรม (Inhuman) ได้เกิดขึ้นในยุคหลังสมัยใหม่ จากลัทธิทุนนิยมร่วมสมัยและการลดลงของประสิทธิภาพมนุษย์อันเนื่องมาจากความต้องการทางเทคโนโลยี ภายใต้บริบทอุดมการณ์ของการพัฒนามนุษย์ถูกทำให้กลายเป็นดั่งเครื่องจักร หรือเครื่องจักรที่สร้างขึ้นมาแทนที่มนุษย์ซึ่งมีความคิดเป็นของตัวเองและสามารถดำเนินการต่อไปได้โดยปราศจากร่างกาย ดังเช่นปัญญาประดิษฐ์ (AI: Artificial Intelligence) เครื่องจักรที่มีการทำงานการรับรู้มีความสามารถในการทำความเข้าใจและเรียนรู้องค์ประกอบสิ่งต่างๆ อย่างไม่มีวันหยุด ซึ่งขณะนี้ดูเหมือนจะใกล้ถึงเวลาจุดสูงสุดของเทคโนโลยีหรือไม่ นี่คือการตั้งคำถามต่อความคาดคะเนต่อเทคโนโลยีอันจะส่งผลร้ายแรงเพียงใดมนุษยชาติจะยอมรับและเผชิญกับความจริงที่ว่าได้หรือไม่

5. เกมส์ของภาษา (jeux de langage) หรือ (language-games)

มนุษย์ใช้คำพูดเป็นเครื่องมือในการกล่าวถึงสิ่งต่างๆ คำพูดก็คือภาษา ลีโอตาร์ด์ได้แบ่งระดับวาทกรรมในภาษาเป็นสามระดับคือ

ระดับที่หนึ่ง ภาษาที่แสดงถึงการคาดคะเนของผู้พูดเป็นวาทกรรมเชิงยืนยันหรือบอกเล่าซึ่งใช้โดยคนทั่วไป

ระดับที่สอง ใช้เพื่อแสดงให้เห็นความสามารถในการปฏิบัติหน้าที่ได้สมบูรณ์สูงสุด (performativity) ผู้พูดถือว่าตนมีข้อมูลและความรู้ที่สามารถอ้างอิงได้ ซึ่งลักษณะวาทกรรมแบบนี้ถูกใช้มากในภาษาของทฤษฎีและการค้นคว้าทางวิทยาศาสตร์

ระดับที่สาม เป็นภาษาเพื่อการเรียกร้อง แนะนำและรณรงค์ เป็นวาทกรรมแบบเสนอแนะหรือสั่งการโดยรัฐ

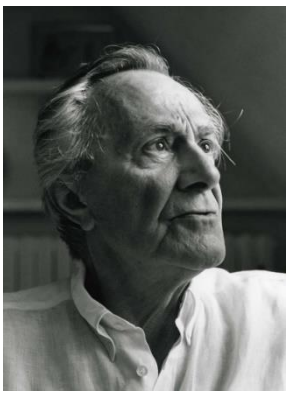
ในหนังสือ The Postmodern Condition: A Report on Knowledge (1979) ได้นิยามแนวความคิดหลังสมัยใหม่ว่าเป็นการสูญสิ้นศรัทธาในเรื่องเล่าแบบมหากาพย์ (Metanarrative) คำว่าเรื่องเล่าแบบมหากาพย์ลีโอตาร์ด์หมายถึงเรื่องเล่าที่มีโลกทัศน์แบบครอบจักรวาลนำเสนอและอธิบายทุกสิ่งทุกอย่างรวมทั้งพยายามลดทอน “เรื่องเล่าจุลภาค”[55] (Little narrative) หรือเรื่องเล่าเล็กๆ ลงไป ซึ่งแท้จริงแล้วก็มีคุณค่าแฝงอยู่ในตัวถึงแม้ว่ามีความแตกต่างและอาจดูไม่ผสมกลมกลืนกัน แต่เมื่อได้เข้ามาอยู่ในกรอบเดียวกันแล้วก็สามารถอยู่ภายใต้ความจริงเพียงหนึ่งเดียวได้ ระบบคุณค่าของลีโอตาร์ด์เองก็เน้นความหลากหลาย เช่นการชื่นชมความแตกต่างที่ทวีคูณ การแสวงหาความหมายของบางสิ่งที่แม้ชั่วขณะนี้ก็อาจยังไม่รู้แน่ชัดว่าคืออะไรด้วยวิธีการที่เรียกว่า “Paralogy” ซึ่งหมายถึงรูปแบบการใช้เหตุผลที่ลบล้างกฎเกณฑ์เดิมหรือสร้างมันขึ้นมาใหม่

ฌอง ฟรองซัวส์ ลีโอตาร์ด์ จึงให้ความสำคัญกับแนวคิด Little narrative “เรื่องเล่าจุลภาค” หรือเรื่องเล่าเล็กๆ จากวาทกรรมของคนกลุ่มเล็กๆ ซึ่งหากรวมตัวกันแล้วสามารถก่อเกิดพลังเพื่อบรรลุวัตถุประสงค์เฉพาะบางอย่างได้ และเรื่องเล่าเล็กๆ นี้จะสามารถนำมาโต้แย้งกับวาทกรรมหลักที่มีลักษณะปฏิบัติการผูกขาดเชิงจารีตที่อ้างความเป็นสากลความชอบธรรมมาโดยตลอด การเปิดพื้นที่ให้เรื่องเล่าขนาดย่อมได้พูดแสดงความคิดเห็นจะทำให้เกิดการนำเสนอรูปแบบใหม่จากเดิมที่ได้ถูกปิดกั้น ทำให้เกิดสิ่งที่ท้าทายและเกิดผลผลิตของแรงบันดาลใจใหม่ๆ ที่เต็มไปด้วยแรงกระตุ้นอันสร้างสรรค์ซึ่งจะสร้างและขับเคลื่อนโลกในยุคสมัยต่อไปได้อย่างมั่นคงและสุขสมบูรณ์[56]

---

[55]Jean-François Lyotard, **The Postmodern Condition: A Report on Knowledge** (Minnesota: The University of Minnesota Press, 1984), 60.

[56]Stuart Sim, **The Routledge Companion to Postmodernism** (London: Taylor & Francis Ltd, 2011), 306.



ภาพที่ 31 ฌอง ฟรองซัวส์ ลีโอตาร์ด์

ที่มา : Wikipedia, **Jean-François Lyotard** [Online], accessed 23 March 2021. Available from https://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Fran%C3%A7ois_Lyotard#/media/File:Jean-Francois_Lyotard_cropped.jpg

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ปรัชญาและทฤษฎีทางสังคมศาสตร์อื่นๆ ที่สำคัญเพื่อนำมาใช้เป็นแนวทางการศึกษาและสร้างหนังตะลุงร่วมสมัยของข้าพเจ้า

ตัวอย่างปรัชญาและทฤษฎีทางสังคมศาสตร์อื่นๆ ที่สำคัญ

เฟรดเดอริค นิทเช่ (Friedrich Nietzsche)

เฟรดเดอริค นิทเช่ กล่าวว่าการเมืองที่ยิ่งใหญ่สมบูรณ์ (grand/great politics) ควรประกอบด้วยผู้ปกครองในรูปผู้ให้ เป็นอภิมนุษย์ผู้สร้างความหมายใหม่ ยกระดับจิตวิญญาณให้แก่ผู้อยู่ใต้ปกครอง[57] การใช้อำนาจของรัฐหรือผู้ปกครองต้องเต็มไปด้วยธรรมาภิบาล (good governance) คือคุณธรรมจริยธรรมและความถูกต้องชอบธรรมซึ่งวิญญูชนพึงมีและพึงประพฤติปฏิบัติ นี่คือสิ่งที่ทุกคนต้องคอยย้ำเตือนตนและผู้อื่นให้มีความตื่นรู้อยู่เสมอ เพื่อความยั่งยืนของประชาธิปไตยและความมั่นคงของประเทศและเพื่อการอยู่ร่วมกันอย่างเป็นสุขที่แท้จริงตลอดไป

ฌาร์ค แดริดา (Jacques Derrida)

นักปรัชญาชาวฝรั่งเศสผู้เสนอแนวคิดการรื้อสร้าง (deconstruction) ที่ช่วยให้เราเห็นจุดอ่อนของการอ้างความเป็นตัวแทน ทฤษฎีการรื้อสร้างนี้จะช่วยหาความหมายอื่นๆ ที่ตัวบทเดิมกดทับว่ามีรายละเอียดอะไรที่ถูกบดบังไว้อยู่ ซึ่งจะทำให้เห็นข้อผิดพลาดในตัวบทเดิมและนำมาเข้าสู่กระบวนการวิเคราะห์ใหม่ การไม่ยึดติดกับระเบียบปฏิบัติเดิมๆ ที่เคยเรียนรู้มา ความท้าทายที่จะออกนอกกรอบของแนวคิดเก่าจะช่วยสร้างประโยชน์ในการเรียนรู้ใหม่ และเกิดองค์ความรู้ที่ตอบความต้องการของยุคสมัยได้เป็นอย่างดี

อิมมานูเอล คานท์ (Immanuel Kant)

เป็นนักปรัชญาชาวเยอรมันกับการเสนอแนวคิด “Good Will” หรือเจตจำนงดีที่เป็นอิสระจากทุกเงื่อนไข เจตจำนงทางศีลธรรมต้องไม่ถูกทำให้หลงผิด แต่เจตจำนงทางศีลธรรมของเราทุกคนต้องมุ่งสู่การเคารพและทำตามกฎกติกาเพื่อรักษาระบบเกียรติยศจากจิตวิญญาณภายในของเราเอง

[57]สุภางค์ จันทวานิช, **ทฤษฎีสังคมวิทยา** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาฯ, 2562), 215.

การใช้ข้อความและการอ้างอิงคำพูดของบุคคลสำคัญ

นอกจากนี้หนังตะลุงของข้าพเจ้าได้หยิบยกการอ้างอิงคำพูด (quote) ของบุคคลสำคัญในสังคม มาใช้ประกอบกับการแสดง เพื่อเป็นการแนะนำข้อคิดของบุคคลเหล่านั้นให้ผู้ชมได้รู้จัก และเพื่อเป็นประโยชน์ต่อการเรียนรู้สามารถนำมาคิดวิเคราะห์ต่อบริบทของการทำงานหรือการใช้ชีวิตของตนได้

ตัวอย่างการหยิบยกการอ้างอิงคำพูด (quote) ของบุคคลสำคัญ

บ็อบ มาร์ลีย์ (Bob Marley)

บ็อบ มาร์ลีย์ เป็นนักร้องและนักดนตรีจากประเทศจาไมก้าและมีชื่อเสียงในระดับโลก เขาถูกยกให้เป็นราชาแห่งดนตรีแนวเร็กเก้และนักต่อสู้เพื่อชาวผิวสีด้วยบทดนตรีและเสียงเพลง ข้าพเจ้าได้นำบทสัมภาษณ์ของเขาตอนหนึ่งมาใช้ในบทหนังตะลุงซึ่งเนื้อหาของเขาสามารถสรุปใจความได้ดังนี้

“เมื่อมีเหตุการณ์ความรุนแรงทางการเมืองเกิดขึ้น เยาวชนหนุ่มสาวจะต่อสู้กันเองเพื่อนักการเมืองพวกนั้น ฉันรู้สึกปวดร้าวอย่างมาก ฉันไม่เห็นว่านักการเมืองพวกนั้นได้ทำสิ่งที่ดีเพื่อประชาชนเลย มันคือการแบ่งแยกแล้วปกครอง” บ็อบ มาร์ลีย์

“When you have political violence, the youth fighting against the youth, for the politicians. Then I really feel sick. See, I find none of them really do anything good for the people. It’s divide and rule.”[58] (Bob Marley)

คำว่า “divide and rule” ที่บ็อบ มาร์ลีย์ กล่าวถึงในตอนสุดท้ายของประโยคหมายถึงยุทธศาสตร์วิธีการที่ทำให้ศัตรูอ่อนแอด้วยการยุยงปลุกปั่น เพื่อให้คนในสังคมขัดแย้งกันอย่างรุนแรงจนไม่สามารถใช้ปัญญาในการหาทางออกได้อย่างสันติวิธี แล้วจึงเข้าแสวงหาผลประโยชน์ด้วยการใช้อิทธิพลครอบครองเป็นเจ้าของ ซึ่งการใช้ยุทธศาสตร์ “divide and rule” นี้มีให้เห็นแล้วเป็นกรณีศึกษาจากประวัติศาสตร์โลกในอดีต

[58]Kevin Macdonald, **Marley,** accessed March 30, 2021, available from https://www.youtube.com/watch?v=gdEFmSHuhdQ

ไมเคิล ฟายด์เลย์ (Michael Findlay)

ไมเคิล ฟายด์เลย์ เป็นนักเขียนหนังสือ, นักวิชาการด้านศิลปะ, และนักจัดการศิลปะ ชาวสกอตแลนด์ ผลงานการเขียนที่สำคัญของเขาคือหนังสือ The Value of Art ข้าพเจ้าได้ยกบทสัมภาษณ์ตอนหนึ่งของเขามาใช้ในบทหนังตะลุงซึ่งใจความของเนื้อหานั้นได้พูดเกี่ยวกับเรื่องราวทางศิลปะ แต่ข้าพเจ้ามีความเห็นว่าบทสัมภาษณ์ของ ไมเคิล ฟายด์เลย์ สามารถนำมาประยุกต์ใช้ให้เกิดประโยชน์ได้กับบริบทอื่นๆ เช่นกัน ซึ่งมีใจความดังนี้

“อย่าเชื่อในสิ่งที่คุณได้อ่านมาเกี่ยวกับเรื่องงานศิลปะ แต่จงเชื่อในสิ่งที่คุณเห็นและสิ่งที่คุณรู้สึก เมื่อคุณมองมันนั่นคือความจริงความจริงมีอยู่ในโลก และถ้าคุณยังมองไม่เห็นมันให้หาผลงานอื่นที่คุณมองเห็น อย่าได้ใส่ใจกับสิ่งที่คนอื่นพูดหรือคิด หรือใครที่บอกนี่สูง นี่ต่ำหรือกลาง หรือมีมูลค่าสูง มีชื่อเสียง จงหาในสิ่งที่ตรงกับหัวใจของคุณเถิด” ไมเคิล ฟายด์เลย์

“Don’t believe what you read about art. Believe what you see and what you feel. When you look at it. That’s the truth. The truth is in the world and if you don’t see it. Then find another work where you do see. You don’t pay attention to what other say or think or is high or low or in the middle or expensive or famous. Just find something you like”[59] (Michael Findlay)

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[59]Peter Moussa, **AR. Not. ART - A Documentary about Contemporary Art**, accessed March 30, 2021, available from https://www.youtube.com/watch?v=4WsGU5evtpE

การศึกษารูปแบบของสัญญะ การแทนค่า และความหมายแฝง เพื่อใช้ในผลงานศิลปะหนังตะลุงร่วมสมัยของข้าพเจ้า

ทัศนะวรรณกรรมแบบขนบนิยมในอดีตได้ถูกยกให้เป็นผลงานสร้างสรรค์อันสูงส่ง แต่มุมมองทางสัญศาสตร์ใหม่วรรณกรรมได้ถูกมองว่าเป็นวัตถุทางสังคมและวัฒนธรรม นักสัญศาสตร์ได้ใช้หลักของสหวิทยามาวิเคราะห์ ซึ่งจะเห็นถึงเรื่องคติความเชื่อ ค่านิยม อุดมการณ์ทางสังคมที่แฝงอยู่ในงานวรรณกรรม ซึ่งเป็นผลจากการประมวลเนื้อหาเหล่านั้นในทิศทางใหม่ขึ้นมา

นับจากต้นทศวรรษ 1950 โรล็องด์ บาร์ตส์ ได้เสนอแนวคิดเรื่อง สัญศาสตร์ (semiotics) และการศึกษากระบวนการสื่อความหมายในงานวรรณกรรม โดยพิจารณาความซับซ้อนของตัวบทประพันธ์ มองวรรณกรรมเป็นภาพสะท้อน (reflection) ของชีวิตและสังคม ซึ่งเขาได้นำวิธีการวิเคราะห์ในโลกของความเป็นจริงมาใช้วิเคราะห์ตัวละครในวรรณกรรม ทั้งหมดนี้เพื่อทำความเข้าใจว่าหน่วยความหมาย หรือกระบวนการสื่อความหมายมีขั้นตอนการทำงานและถูกสื่อออกมาได้อย่างไร ดังเช่นป้ายจราจรหากวิเคราะห์แล้วจะประกอบไปด้วยสิ่งที่รับรู้ผ่านประสาทสัมผัสกับสิ่งที่เราเข้าใจได้ว่ามีความหมายอะไร หากเป็นภาษาสัญญะคือถ้อยคำซึ่งมีรูปสัญญะเป็นเสียงหรือตัวเขียน และความหมายสัญญะคือแนวคิดที่เราเข้าใจในถ้อยคำนั้น และป้ายจราจรคือการใช้เครื่องหมาย แผ่นป้าย ดวงไฟ ฯลฯ เป็นรูปสัญญะ เพื่อสื่อความหมายให้ผู้ขับขี่ได้เข้าใจถึงสิ่งที่จะต้องปฏิบัติบนท้องถนน[60]

บาร์ตส์ได้เขียนบทวิเคราะห์หัวข้อ “เรื่องเล่า” (narrative) ในหนังสือ Introduction to the Structural Analysis of Narratives ซึ่งสามารถแบ่งการวิเคราะห์ออกได้เป็นระดับดังนี้

ระดับที่ 1 การทำงานหรือทำหน้าที่เบื้องต้น (function) ซึ่งเป็นหน่วยเล็กที่สุดของการเล่าเรื่องทำหน้าที่ผลักดันให้เรื่องเดินไปข้างหน้า สำหรับบาร์ตส์ฟังก์ชั่นอธิบายการกระทำคือลักษณะของตัวแทนการบรรยายและเขาได้อธิบายผ่านเรื่อง โกลด์ฟิงเกอร์ (Goldfinger) นิยายลำดับที่ 7 หนังสือชุดเจมส์ บอนด์ ของเอียน เฟลมมิง โดยยกขึ้นมาตอนหนึ่งว่า “the telephone ringing during night duty at Secret Service headquarters-Bond picked up one of the four receivers” หมายถึง “เสียงโทรศัพท์ดังขึ้นระหว่างการปฏิบัติหน้าที่ในกลางดึกที่สำนักงานใหญ่ของหน่วยสืบราชการลับ–บอนด์ได้ยกหูโทรศัพท์ขึ้นจากหนึ่งในสี่เครื่องที่วางอยู่” โทรศัพท์จึงเป็น “function” ของเนื้อเรื่องและขณะเดียวกันยังแสดงถึง index หรือดัชนีที่บอกคุณลักษณะของตัวละครและสถานที่

[60]โรล็องด์ บาร์ตส์, **มายาคติ** (กรุงเทพฯ: คบไฟ, 2558), 9.

ระดับที่ 2 การกระทำ (actions) หมายถึงช่วงของตัวบทที่ประกอบด้วย function มาเรียงต่อกัน ทำให้เกิดเหตุการณ์บอกเล่าความต้องการของตัวละคร

ระดับที่ 3 การเล่าเรื่อง (narration) เป็นระดับสูงที่สุดเนื่องจากครอบคลุมเรื่องเล่าทั้งหมด การเล่าเรื่องประกอบด้วยห้วงการกระทำจำนวนหนึ่งที่ต่อเนื่องกัน ซึ่งจะบ่งบอกความเป็นเรื่องเล่า[61]

หลักการทั้งสามระดับนี้เขาได้เสนอแนะว่าควรนำไปเชื่อมโยงกันอย่างสอดคล้องตามหลักวิธีการ และให้เนื้อหาของเรื่องเพิ่มขึ้นอย่างบูรณาการและ function จะมีความหมายก็ต่อเมื่อวางไว้ใน actions ของตัวแสดง และ actions นี้เองจะได้รับความสำคัญสูงสุดจากข้อเท็จจริงของการเล่าเรื่องวาทกรรมซึ่งมีรหัสซ่อนอยู่ในตัวของมัน

คำนิยามที่กล่าวถึงในหลักทฤษฎีของ โรล็องด์ บาร์ตส์ ที่สำคัญ

นิยามของ สัญญะ (sign) หมายถึงภาพตัวแทน, การแสดงความหมายที่ตรงไปตรงมาหรือสื่อความหมายอันลึกซึ้งแห่งสาระ (semiotics) ผูกติดกับคุณค่าทางสังคม

นิยามของ การแทนค่า (substitution) หมายถึงสัญลักษณ์ที่ใช้แทนค่าเป็นตัวแปรต่างๆ เป็นความหมายพิเศษหรือแทนที่ด้วยความหมายใหม่ที่ทดแทนความหมายเดิมหรือการเปรียบเทียบ (analogy)

นิยามของ ความหมายแฝง (connotation) หมายถึงความหมายที่อาจไม่ตรงตัวตามรูปค่าของที่มาอาจใช้การตีความอธิบายเพิ่มเติมโดยนัยยะต่างๆ

[61]Roland Barthes, **Introduction to the structural analysis of narratives** (The Johns Hopkins University Press, 1978 -2015), 8–18.

หลักและทฤษฎีในการเขียนบทละคร

การเขียนบทละครเป็นการกำหนดเนื้อเรื่องเพื่อเชื่อมโยงเรื่องราว, ตัวละคร, และเหตุการณ์ต่างๆ เข้าด้วยกัน โดยผ่านแบบร่างหรือกระบวนการเพื่อสื่อความหมายออกมาเป็นภาพ ดังนั้นการเขียนบทจะต้องใช้ความคิดจินตนาการศึกษาเรื่องราวที่ต้องการเล่าและนำเสนอออกมาให้คมชัดแล้วสื่อความหมายเหล่านั้นให้ผู้อื่นเข้าใจโดยใช้ภาพหรือการแสดงเป็นสื่ออธิบายเรื่องราวเหตุการณ์ต่างๆ ด้วยฉากและตอนที่สร้างขึ้น

บทละครคือการถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดที่นำมาปะติดปะต่อสื่อสารออกมาผ่านการแสดงระหว่างบุคคล เพื่อโน้มน้าวและจูงใจให้เชื่อในเรื่องราวที่ประพันธ์ขึ้น ถึงแม้จะมีหลักและทฤษฎีการเขียนบทละครที่เป็นแบบแผนให้เรียนรู้ทดลองและศึกษา แต่ท้ายที่สุดการเขียนบทละครไม่ได้มีสูตรหรือกฎเกณฑ์เฉพาะตายตัว แต่ขึ้นอยู่กับลักษณะพิเศษและความรู้ความสามารถของแต่ละคน กระนั้นสำหรับผู้ที่ฝึกการเขียนบทประพันธ์ในช่วงเริ่มต้นอาจใช้แบบแผนหลักการเขียนบทละครพื้นฐานเพื่อเป็นการฝึกฝนและทดลอง จนเมื่อเกิดความชำนาญแล้วจึงหาวิธีการเล่าเรื่องรูปแบบใหม่เพื่อสร้างความน่าสนใจในบทละครเพิ่มขึ้น

การนำเรื่องราวที่ผู้ประพันธ์แต่งขึ้นหรือที่มีอยู่จากแหล่งอื่นมาเขียนเป็นบทละครทั้งในรูปแบบของบทละครเวที, ละครโทรทัศน์, หรือภาพยนตร์ งานเขียนบทละครจึงมุ่งเน้นไปที่ความสอดคล้องของการจัดองค์ประกอบในฉาก, เรื่องราว, เหตุการณ์ และลักษณะพิเศษของตัวละคร ที่สามารถเล่าเรื่องผ่านการแสดงทั้งภาพและเสียงได้อย่างแนบเนียนตามเจตนาของผู้เขียนบท ดังนั้นจึงต้องวางแผนในการเขียนบทละครให้มีรูปแบบองค์ประกอบที่มีหลักการและขั้นตอนเพื่อสร้างความสมบูรณ์ให้กับบทที่ผู้ประพันธ์สร้างขึ้น[62]

รูปแบบในการสร้างบทละคร

1. บทละครที่เป็นแบบฉบับ (Tradition Play) จะใช้แสดงในโรงละครโดยนำเรื่องราวมาจากวรรณกรรมนิทานพื้นบ้าน ซึ่งหากเป็นวรรณกรรมเรื่องยาว เช่น รามเกียรติ์, อิเหนา, พระลอ ผู้ประพันท์บทอาจเลือกตอนที่น่าสนใจมานำเสนอ

---

[62]พีรพงศ์ เสนไสย, **หลักการเขียนบทการแสดง** (มหาสารคาม: ภาควิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2560), 12.

2. บทละครที่ไม่เป็นแบบฉบับ (Non Illusion Style) ผู้เขียนบทละครจะเน้นการเล่าเรื่อง (Story Theatre) จินตนาการ (Imagination) การเริ่มเรื่องจะเป็นการเล่าโดยใช้ลีลาท่าทางประกอบกับดนตรีและการขับร้องเพื่อให้ผู้ชมทราบถึงสิ่งที่จะนำเสนอ และจะประสานเรื่องราวต่างๆ เข้าไว้ด้วยกัน

3. บทละครที่เด็กมีส่วนร่วมในการแสดง (Participatory Theatre) ผู้เขียนจะต้องเปิดโอกาสให้เด็กมีส่วนร่วมในการแสดง เช่น เป็นส่วนหนึ่งของตัวละคร, รับหน้าที่เป็นฉากหรือถืออุปกรณ์ประกอบฉาก เพื่อให้การแสดงละครได้เป็นประสบการณ์ตรงที่เด็ก ๆ จะได้รับ

องค์ประกอบของการเขียนบทละครที่สำคัญ

1.แนวคิดหลัก (Idea & Main Idea) คือโครงสร้างของเรื่อง ผู้เขียนบทควรนำข้อมูลหรือเนื้อหาที่ต้องการนำเสนอมาเป็นแกนหลักของเรื่อง

2. การตั้งประเด็นการนำเสนอที่แน่ชัดไม่คลุมเครือ เช่น เห็นด้วยหรือไม่เห็นด้วยกับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น

3. การศึกษาค้นคว้าเมื่อกำหนดวัตถุประสงค์และวิเคราะห์กลุ่มเป้าหมายชัดเจนแล้ว ผู้เขียนบทต้องศึกษาค้นคว้ารวบรวมข้อมูลเนื้อหาสาระต่างๆ มาวิเคราะห์ กำหนดขอบเขตเนื้อหาให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์และกลุ่มเป้าหมาย

4. จัดลำดับข้อมูลและเนื้อหาให้เข้าใจง่ายไม่วกวนหรือยืดเยื้อ การจัดลำดับบทสนทนาในเรื่องเป็นเอกภาพเรียงลำดับความสำคัญของบทและแบ่งออกเป็นตอนตั้งแต่แรกจนถึงสุดท้าย เรียงลำดับเรื่องตามความสำคัญของเหตุการณ์หรือเวลา

5. การกำหนดตัวละครผู้เขียนสามารถสร้างขึ้นมาตามจินตนาการได้อย่างอิสระ เช่น คน สัตว์ สิ่งของ หรืออาจเป็นนามธรรมไม่มีตัวตนก็ได้ โดยมีหน้าที่ดำเนินเหตุการณ์จากจุดเริ่มต้นไปสู่จุดสิ้นสุดของเรื่อง การสร้างตัวละครควรคำนึงถึงบริบทลักษณะนิสัยและพฤติกรรมต่างๆ ที่สร้างความโดดเด่นและมีลักษณะพิเศษขึ้นมาซึ่งตัวละครจะแบ่งออกเป็นตัวแสดงหลัก, ตัวแสดงรอง, ตัวแสดงสมทบ หรือตัวแสดงประกอบ ทุกตัวละครจะต้องมีความสัมพันธ์และส่งเสริมต่อกันตามบทบาทของตน

6. ดนตรีประกอบ คือการนำเสียงหรือความเงียบมาใช้ในการแสดงต้องคำนึงถึงความสัมพันธ์กับองค์ประกอบหลายอย่าง เช่น ช่วงเวลาเหตุการณ์ที่ต้องการแสดงอารมณ์เศร้าหรือสุขผู้ประพันธ์จะต้องเลือกชนิดของเสียงหรือดนตรีประกอบให้เข้ากับสถานะเรื่องราวที่กำลังเกิดขึ้น

7. การใช้ภาษา (diction) ควรถ่ายทอดออกมาอย่างมีศิลปะแสดงความคิดผ่านทางตัวละครหรือบทสนทนาซึ่งอาจเป็นร้อยแก้ว, ร้อยกรอง หรือภาษากวี เพื่อจะนำไปสู่บทละครที่แตกต่างจากผู้อื่น แต่ภาษาที่ใช้ต้องขึ้นอยู่กับผู้ชมควรจัดระดับความยากง่ายให้เหมาะสมกับกลุ่มที่ผู้เขียนต้องการสื่อสาร

8. ระยะเวลาการนำเสนอบทละคร สำหรับผู้เขียนที่ถูกกรอบเวลาของการแสดงจำกัดมีความสำคัญเพื่อให้เรื่องราวจบลงตามเวลาที่กำหนด

มหาวิทยาลัยศิลปากร

จากการศึกษาค้นคว้าประวัติศิลปะหนังตะลุง ประวัติศาสตร์การต่อสู้ทางการเมือง และทฤษฎีงานวิจัยที่เกี่ยวข้องในบทที่ 2 สามารถสรุปผลการศึกษาได้ดังนี้

การสรุปผลการศึกษาเรื่องประวัติศิลปะหนังตะลุง

หนังตะลุงเชื่อมโยงจากวัฒนธรรมเอเชียอาคเนย์โบราณ พัฒนามาจากการเล่นหนังเงาหรือหุ่นกระบอกเงา (Shadow puppetry) ซึ่งมีมายาวนานแล้วในประวัติศาสตร์โลก กลุ่มลัทธิที่นำการแสดงประเภทนี้เข้ามาในประเทศไทยอาจเป็นชาวฮินดูที่นับถือลัทธิไศวนิกาย เนื่องจากบทไหว้ครูหนังตะลุงมีการบูชาพระอิศวรและในบทไหว้ครูนั้นได้กล่าวไว้ว่าการแสดงประเภทนี้มีมาตั้งแต่ยุคสมัยอาณาจักรศรีวิชัย ราวพุทธศตวรรษที่ 13 และข้อคิดค้นในคำพ้องเสียง เตาลู, โทลู และโตกาลู ของภาษาอินเดียที่ตรงกับคำว่า ตะลุง ในภาษาไทยที่เกิดการกร่อนเสียงทางภาษาในอดีต ทั้งหมดจึงเป็นข้อสันนิษฐานได้ว่าหนังตะลุงในประเทศไทยได้รับอิทธิพลมาจากชาวอินเดียใต้แต่ผ่านมาทางชวาหรือทางตรงจากชาวดินเดียยังไม่สามารถสรุปได้แน่ชัด

จากการแบ่งยุคสมัยของหนังตะลุงในประเทศไทยจะเห็นได้ว่าในยุคหนังตะลุงสมัยใหม่ที่เริ่มต้นในช่วง ปี พ.ศ. 2500 สะท้อนให้เห็นภาพรวมในสังคมได้เป็นอย่างดี ทั้งการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและการเมืองที่เกิดขึ้นและความเจริญก้าวหน้าของโลก ทำให้รูปแบบการแสดงหนังตะลุงได้เปลี่ยนแปลงไปสู่การแสดงที่มีเนื้อหาอิสระและเสรีจากเดิม ปัจจุบันได้พูดถึงเรื่องการเมืองและสังคมมากขึ้นอันแสดงให้เห็นรูปการณ์จิตสำนึกชีวิตความเป็นอยู่ของผู้คนในยุค

การแสดงหนังตะลุงในปัจจุบันได้ขยับเวลาการเล่นให้เร็วขึ้นไม่ให้กินเวลาในช่วงดึกจนเกินไปและยังปรับเรื่องราวให้กระชับทันยุคทันสมัย บางคณะมีการถ่ายทอดการแสดงสดผ่านช่องทางสื่อออนไลน์ และบันทึกเพื่อใช้เผยแพร่ซ้ำได้ในช่องยูทูบและเฟซบุ๊กเพื่อเป็นการเพิ่มรายได้สำหรับจำหน่ายสินค้า ทำให้เห็นถึงการปรับตัวและอยู่รอดของของคณะหนังตะลุง

การมองหนังตะลุงผ่านแนวคิดมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ทำให้เห็นศักยภาพและคุณค่าในด้าน ภาษาและวิธีการสื่อสารรวมถึงการพัฒนาจากศิลปวัฒนธรรมแบบขนบประเพณีสู่ความเป็นร่วมสมัย ซึ่งช่วยสะท้อนความคิดของศิลปะหนังตะลุงได้ออกมาอย่างเป็นระบบและสามารถทำความเข้าใจเพื่อพัฒนาศิลปะวัฒนธรรมประเภทนี้ต่อไปได้

การสรุปผลการศึกษาเรื่องประวัติศิลปะหนังตะลุงและทัศนศิลป์กับบทบาททางการเมืองในประเทศไทย

จากการรัฐประหารในปี พ.ศ. 2501 ทำให้ไทยได้รับความช่วยเหลือด้านการเงินและการทหารจากประเทศสหรัฐฯ และมีนโยบายสกัดกั้นการขยายตัวของคอมมิวนิสต์และประเทศไทยได้เกิดการเปลี่ยนแปลงหลายด้านทั้งเศรษฐกิจและการเมือง แต่ผลการพัฒนาได้ก่อให้เกิดปัญหาตามมา เช่น การแย่งชิงบุกรุกพื้นที่ป่าไม้จนสร้างความเสื่อมโทรมต่อทรัพยากรในชาติ และการเกิดช่องว่างในการกระจายรายได้ในสังคมจนมีอีกหลายปัจจัยที่สร้างปัญหากระทบตามมา

ในด้านศิลปวัฒนธรรมช่วงทศวรรษ 2500 ภาพรวมของศิลปะยังเป็นกลุ่มเล็กอยู่ในสังคมชนชั้นสูง มีกลุ่มผู้อุปถัมภ์ที่เป็นชาวต่างชาติและในยุคนี้ได้เกิดพื้นที่จัดแสดงงานศิลปะขึ้น ซึ่งมีรูปแบบเป็นผลงานศิลปะสมัยใหม่ทั้งนามธรรมและกึ่งนามธรรมแต่ยังคงสะท้อนแนวคิดความเป็นไทยให้ได้เห็น จนเข้าสู่ปี พ.ศ. 2511 ผลงานศิลปะได้แสดงให้เห็นถึงแนวคิดการต่อต้านเรียกร้องด้านการเมือง ประกอบกับบรรยากาศทางการเมืองที่ประชาชนไม่สามารถแสดงออกในทางประชาธิปไตยได้ จนถึงเหตุการณ์ 14 ตุลาคม ปี พ.ศ. 2516 กลุ่มศิลปินได้สร้างงานที่สะท้อนถึงความลำบากทุกข์ยากของสภาพความเป็นอยู่คนในสังคมออกมาให้เห็น

ทางด้านศิลปะหนังตะลุงได้เปลี่ยนเนื้อหาการเล่นตามสภาพสังคมที่เปลี่ยนไปเช่นกัน หนังตะลุงหลายคณะแสดงเนื้อหาโจมตีรัฐบาล สะท้อนเรื่องราวความยากลำบากชีวิตชนบทภาคใต้ และนายหนังตะลุงหมุนนุ้ยกับนายหนังตะลุงประเคียง ระฆังทอง ได้ตัดสินใจเข้าร่วมเคลื่อนไหวกับพรรคคอมมิวนิสต์ฯ และใช้สื่อการแสดงหนังตะลุงถ่ายทอดแนวคิดของพรรคฯ วิพากษ์วิจารณ์การเมืองพูดถึงการกดขี่เอารัดเอาเปรียบและเรียกร้องความเป็นธรรมในสังคมผ่านการแสดงหนังตะลุง

การสรุปผลการศึกษาเรื่องประวัติศาสตร์ทางการเมืองในประเทศ การเข้ามาของลัทธิคอมมิวนิสต์และประวัติเขตงาน 34 อ่าวศรีเมือง จ.นครศรีธรรมราช

พรรคคอมมิวนิสต์ในประเทศไทยจัดตั้งขึ้นมาจากชาวจีนและชาวเวียดนามในช่วงปี พ.ศ. 2463 และจัดประชุมพรรคครั้งแรกวันที่ 1 ธันวาคม ปี พ.ศ. 2485 จากนั้นขยายสาขาพรรคไปหลายพื้นที่เพื่อรวบรวมผู้มีแนวคิดเดียวกันต่อต้านการกดขี่ข่มเหงเอารัดเอาเปรียบในสังคม

ปี พ.ศ. 2500 จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ได้กวาดล้างสมาชิกพรรคคอมมิวนิสต์ฯ และใช้อำนาจคำสั่ง มาตรา 17 ลงโทษสมาชิกพรรคคอมมิวนิสต์ฯ โดยไม่ผ่านกระบวนการยุติธรรม ขณะเดียวกันพรรคคอมมิวนิสต์ฯ ได้ส่งสมาชิกมาทำงานลับใน จ.นครศรีธรรมราช และบ้านอ่าวศรีเมือง

ปี พ.ศ. 2508 ได้เกิดเหตุปะทะระหว่างพรรคคอมมิวนิสต์ฯ กับเจ้าหน้าที่รัฐบาลเป็นครั้งแรกที่บ้านนาบัว จ. นครพนม จากเหตุการณ์ครั้งนี้พรรคคอมมิวนิสต์ฯ ได้ประกาศเป็นวันเสียงปืนแตกและก่อตั้งกองทัพปลดแอกประชาชนแห่งประเทศไทยเพื่อทำสงครามด้วยยุทธศาสตร์ป่าล้อมเมือง

ปี พ.ศ. 2509 สมาชิกพรรคคอมมิวนิสต์ฯ ส่วนหนึ่งได้รับการปล่อยตัวจากเรือนจำ สหายเอิบ, สหายผิณ, และสหายเจริญ ทั้งสามเป็นสมาชิกระดับนำได้เปิดแนวรุกจัดตั้งกองกำลังทหารขึ้นมาเคลื่อนไหวในเขตงาน 34 อ่าวศรีเมือง และพื้นที่ จ.นครศรีธรรมราช

ปี พ.ศ. 2515 กองทัพปลดแอกประชาชนแห่งประเทศไทยในเขตงาน 34 ได้ส่งกำลังโจมตีตำรวจ, ทหาร, อาสาสมัคร, และทหารพราน ด้วยอาวุธสงครามและสร้างความรุนแรงในการสู้รบมากขึ้น

ปี พ.ศ. 2516 นักเรียน, นิสิต, นักศึกษา, และประชาชนเรียกร้องรัฐธรรมนูญจากรัฐบาลจอมพลถนอม กิตติขจร ที่ถนนราชดำเนิน รัฐบาลได้ส่งกำลังปราบปรามอย่างโหดเหี้ยมด้วยอาวุธทำให้มีผู้เสียชีวิตบาดเจ็บสูญหายจำนวนมาก

ปี พ.ศ. 2519 หลังเหตุการณ์ล้อมปราบที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ นิสิต, นักศึกษา, และประชาชนส่วนหนึ่งได้อพยพหนีภัยสมทบกับกองทัพปลดแอกฯ หลายพื้นที่ทั่วประเทศและในเขตงาน 34 ได้มีผู้เข้าร่วมเพิ่มเติมขึ้นมาจำนวนหนึ่ง จนทำให้สามารถขยายอาณาเขตการสู้รบไปอีกหลายพื้นที่ใน จ. นครศรีธรรมราช

ปี พ.ศ. 2523 พลเอกเปรม ติณสูลานนท์ ได้ออกคำสั่ง 66/23 นิรโทษกรรมแก่ผู้เกี่ยวข้องเคลื่อนไหวด้านการเมืองเพื่อยุติสงครามและหาทางออกกับประเทศไทยให้กลับมาคืนสู่ความสงบสันติอีกครั้ง

การสรุปผลการศึกษาศิลปินหนังตะลุงแนวขนบประเพณีที่มีเนื้อหาการแสดงเกี่ยวกับเรื่องการเมือง

ประเคียง ระฆังทอง นายหนังตะลุงอาวุโสที่อยู่ร่วมยุคกับหนังหมุนนุ้ยและจากการที่ประเคียงสนใจเรื่องการเมืองและชื่นชอบแนวการเล่นหนังตะลุงที่สะท้อนชีวิตเรียกร้องความเป็นธรรมให้กับผู้คนและได้รู้จักสมาชิกพรรคคอมมิวนิสต์ฯ ที่ จ.สุราษฎร์ธานี ซึ่งบุคคลนี้ได้มาแฝงตัวในพื้นที่เพื่อเคลื่อนไหวงานด้านการเมือง เชิญชวนชาวบ้านให้มาเป็นสมาชิกและสนับสนุนการทำงานพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย

การเปลี่ยนแนวทางการเล่นหนังตะลุงที่มีเนื้อหาสะท้อนสังคมและวิพากษ์วิจารณ์การทำงานของรัฐ ทำให้ประเคียงมีภาพลักษณ์ของหนังตะลุงการเมืองที่เด่นชัดและเป็นผลให้เขาถูกทำร้ายจนบาดเจ็บสาหัสจนต้องเข้าร่วมต่อสู้กับพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยอย่างเต็มตัวโดยได้ทำหน้าที่ในฝ่ายวัฒนธรรมและยังใช้หนังตะลุงเป็นเครื่องมือสื่อสารแนวคิดไปสู่ประชาชน

ผลงานหนังตะลุงของประเคียง ระฆังทอง ที่สำคัญคือเรื่อง “แผ่นดินเลือด” ปี พ.ศ. 2513 ผู้พิทักษ์สันติราษฎร์, กองทัพธรรม, สายเลือดที่ไหลกลับมา และยังมีผลงานหนังตะลุงอีกกว่า 119 เรื่อง ที่ได้ถูกบันทึกเก็บไว้เป็นลายลักษณ์อักษรโดยสามารถสืบค้นได้ที่สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยทักษิณ

การสรุปผลการศึกษาศิลปินหนังตะลุงรุ่นใหม่ที่มีเนื้อหาการแสดงเกี่ยวกับเรื่องการเมือง

บัญญัติ สุวรรณแว่นทอง นายหนังตะลุงพิการทางสายตาที่ได้รับการยอมรับและมีชื่อเสียงอย่างมากในปัจจุบัน เขาได้ปรับรูปแบบการแสดงหนังตะลุงให้เปลี่ยนไปจากแนวขนบประเพณีเดิมหลายอย่าง เช่น ขั้นตอนการไหว้ครูจากเดิมที่ใช้เวลายาวนานเกินความจำเป็นได้ตัดลงเหลือเพียงบทไหว้ครูที่สั้นและกระชับขึ้น

สิ่งที่โดดเด่นของบัญญัติคือการนำเสนอเรื่องจริยธรรมผ่านตัวหนังตะลุงแบบนอกกรอบศาสนา สะท้อนให้เห็นการเปลี่ยนแปลงของสังคมและวิถีชีวิตของผู้คน เรียกได้ว่ามีแนวคิดที่ขัดแย้งกับความเชื่อดั้งเดิมทั้งเรื่องเนื้อหาและขนบประเพณีการแสดงหนัง บัญญัติได้ทำให้เราเห็นถึงการปรับตัวต่อระบบทุนนิยมและระบบคุณค่าจริยธรรมความคิดเชิงปัจเจกนิยมและไม่ใช่การตัดสินตามกรอบความเชื่อเดิมที่ถูกปลูกฝังกันมา

การสรุปผลการศึกษาศิลปินไทย วสันต์ สิทธิเขตต์ เรื่องการสร้างผลงานศิลปะรูปแบบหนังตะลุงโดยมีเนื้อหาเกี่ยวกับเรื่องการเมือง

วสันต์ สิทธิเขตต์ ศิลปินไทยที่สร้างสรรค์งานศิลปะเพื่อเคลื่อนไหวทางการเมืองมาอย่างต่อเนื่อง นอกจากการสร้างงานด้านจิตรกรรมแล้วเขายังมีผลงาน “หนังตะลึง” ที่ใช้เคลื่อนไหวเรียกร้องให้แก่กลุ่มผู้ประท้วงเพื่อสร้างสีสันความน่าสนใจแก่การเดินขบวนเรียกร้องและการประท้วงของกลุ่มนักเคลื่อนไหวหรือประชาชนต่างๆ โดยได้นำแนวคิดการแสดงชนิดนี้มาจากคณะจ่าวินหนังตะลุงเมืองเพชรบุรี ด้วยความประทับใจในศิลปะประเภทนี้ที่เล่าเรื่องวิถีชีวิตวัฒนธรรมท้องถิ่นออกมาได้อย่างงดงาม

วสันต์ จึงนำเทคนิคการแสดงนี้มาปรับพัฒนาใช้กับการแสดงของตนโดยใช้ภาษาไทยภาคกลางในการพากย์เสียงของการแสดงเพื่อให้ผู้คนเข้าใจได้ง่าย และนำรูปทรงผลงานจิตรกรรมมาใช้เป็นตัวละครหุ่นเชิดเพื่อสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมเดิมให้เกิดปรากฏการณ์ใหม่ๆ ขึ้นมา นอกจากการใช้หนังตะลึงวิพากษ์วิจารณ์การทำงานของนักการเมืองไทยและต่างประเทศแล้ว การแสดงหนังตะลึงของเขายังพูดถึงบุคคลสำคัญในประเทศไทยที่อาจไม่เป็นที่รู้จักในวงกว้างเพื่อให้โอกาสคนธรรมาดาสามัญได้ส่งความคิดสู่สาธารณชนในประเทศและระดับนานาชาติผ่านการแสดงศิลปะหนังตะลึงของเขา

การสรุปผลการศึกษาศิลปินไทย ชูศักดิ์ ศรีขวัญ เรื่องการสร้างผลงานศิลปะรูปแบบหนังตะลุงโดยมีเนื้อหาเกี่ยวกับเรื่องการเมือง

ชูศักดิ์ ศรีขวัญ ศิลปินที่มีถิ่นกำเนิดจาก จ.สงขลา ศึกษาเรียนรู้ทักษะบริบทของการแสดงหนังตะลุงตั้งแต่อายุ 8 ปี เริ่มเชิดหนังตะลุงและรับงานแสดงช่วงอายุ 15 ปี และยังได้ครอบครูกับ

ศิลปินแห่งชาติ นครินทร์ ชาทอง ทำให้เขามีสายคณะของหนังตะลุงสามารถทำพิธีกรรมสำคัญต่างๆ ได้อย่างสมบูรณ์ถูกต้อง

เมื่อชูศักดิ์ศึกษาในระดับปริญญาตรีเขาได้เรียนสาขาศิลปไทยและนำทักษะความสามารถเฉพาะตัวในเรื่องหนังตะลุง มาพัฒนาต่อยอดการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะโดยใช้แนวคิดทัศนคติทางศิลปะพื้นบ้านหนังตะลุงที่วิพากษ์วิจารณ์สังคม อำนาจ ความโลภ โดยเฉพาะสังคมการเมืองในช่วงเวลาที่เขาได้สร้างผลงาน ซึ่งแสดงออกผ่านรูปลักษณ์การเสียดสีตามแบบอย่างการเล่นหนังตะลุงที่นิยมการเล่นมุกหรือการพูดอำกระเซ้าเย้าแหย่ล้อเลียนเพื่อสร้างความตลกขบขัน เพียงใช้บทพูดเจรจาเหล่านั้นเปลี่ยนแทนค่าเป็นภาพทางทัศนศิลป์แทน

ในช่วงการศึกษาระดับปริญญาโทชูศักดิ์ได้เปลี่ยนจากเรื่องการเมืองมาเป็นปรัชญาทางพุทธศาสนา ใช้ภาพสัญลักษณ์ทางปริศนาธรรมมาขยายสู่การสร้างสรรค์งานซึ่งปรัชญาทางพุทธศาสนาเป็นหัวใจสำคัญอย่างหนึ่งของการแสดงศิลปะหนังตะลุง จากการนำวิธีคิดทางศิลปะหนังตะลุงมาตีความขยายพื้นที่ทางความคิดใหม่ ทำให้ผลงานของชูศักดิ์ได้ยกระดับศิลปะมหรสพพื้นบ้านให้เป็นที่รู้จักในวงกว้างมากขึ้นและพาศิลปะท้องถิ่นไทยภาคใต้ขึ้นไปสู่ระดับสากล

การสรุปผลการศึกษาทฤษฎีของ ฌอง ฟรองซัวส์ ลีโอตาร์ด์ และปรัชญาทฤษฎีทางสังคมศาสตร์อื่นๆ ที่สำคัญ

ฌอง ฟรองซัวส์ ลีโอตาร์ด์ ศาสตราจารย์ด้านมนุษยศาสตร์, สังคมศาสตร์, และปรัชญาที่มีอิทธิพลต่อแนวคิดหลังสมัยใหม่ ลีโอตาร์ด์ได้ตั้งข้อสังเกตถึงการเปลี่ยนผ่านของยุคหลังสมัยใหม่ที่เข้ามาแทนที่ยุคสมัยใหม่ และนำเสนอแนวคิดปรัชญาเรื่อง Metanarratives หรือเรื่องเล่าแบบมหากาพย์ที่ผู้คนในตอนนี้ไม่เชื่อถือและต่อต้านความรู้สากลที่มีมาก่อนหน้า จนกลายเป็นสิ่งที่ไม่น่าเชื่อถืออีกต่อไป ด้วยความสงสัยในเหตุผลความถูกต้องชอบธรรมของเรื่องเล่าแบบมหากาพย์ที่มีบทบาททางวิทยาศาสตร์กับเทคโนโลยีที่สร้างภาพของความทันสมัยและสมัยใหม่จนถูกกำหนดให้อยู่เหนือสิ่งอื่นมาเสมอ

สภาวะหลังสมัยใหม่นี้ได้เกิดขึ้นจากการเปลี่ยนแปลงทางสังคมอย่างรวดเร็วในหลายด้าน กระแสธารแห่งความคิดที่ขัดแย้งได้ก่อตัวขึ้นจนทำให้ผู้คนได้ตั้งคำถามถึงกฎเกณฑ์ต่างๆ และความรู้ที่เชื่อถือมาแต่เดิมได้หมดความชอบธรรมเพราะผลพวงจากเกมส์ของภาษาที่กล่าวเกินจากความจริงทำ

ให้เกิดข้อสงสัยและความไม่เชื่อมั่นในรัฐหรือความรู้ในวิทยาศาสตร์ที่ถูกหักล้างจากการค้นพบใหม่ วาทกรรมหลักเหล่านี้ได้หมดความชอบธรรมลงในศตวรรษที่ 19

ลีโอตาร์ด์ยังให้ความสำคัญพื้นที่เฉพาะมากกว่าสากลเพื่อสามารถเข้าถึงปัญหาในประวัติศาสตร์, การเมือง, ภาษา, ศิลปะ และสังคมได้มากกว่า เขาเรียกวิธีคิดแบบนี้ว่า “ความหลากเลื่อน” และเขาได้ยกตัวอย่างกรณีประวัติศาสตร์เรื่องห้องบ่มก๊าซของนาซีที่คนตายเท่านั้นถึงสามารถเป็นพยานได้ถ้าไม่มีคนตายมายืนยันเท่ากับไม่มีห้องบ่มก๊าซของนาซี

ในเรื่องของเทคโนโลยีลีโอตาร์ด์ได้แสดงมุมมองถึงการเข้ามามีอำนาจในประวัติศาสตร์โลกมนุษย์และเชื่อว่าในอนาคตเทคโนโลยีจะทำลายมนุษยชาติจากความสามารถของการผลิตด้วยตัวมันเองและปัญญาประดิษฐ์จะอยู่ต่อไปในจักรวาลหลังโลกถึงกาลสิ้นสุด

เรื่องการแบ่งระดับวาทกรรมในภาษาเป็นสามระดับโดยในระดับแรกคือพูดเพื่อยืนยันหรือบอกเล่าในคนทั่วไป ระดับที่สองใช้ในการปฏิบัติหน้าที่ได้สมบูรณ์สูงสุดจากผู้พูดที่มีข้อมูลและความรู้ที่สามารถอ้างอิงได้ จากภาษาของทฤษฎีและการค้นคว้าทางวิทยาศาสตร์และระดับที่สามเป็นภาษาเพื่อการเรียกร้อง, แนะนำ, รณรงค์ เป็นวาทกรรมเพื่อเสนอแนะหรือสั่งการโดยรัฐ

สภาวะหลังสมัยใหม่ได้ให้ความสำคัญในเรื่องเล่าจุลภาคหรือสิ่งธรรมดาสามัญมากขึ้นลีโอตาร์ด์ได้ชื่นชมความแตกต่างและความหมายที่แฝงอยู่ในเรื่องราวเหล่านี้ การให้คุณค่าของเรื่องเล่าเล็กๆ ที่มีความแตกต่าง จะเป็นการเปิดพื้นที่ให้คนเล็กๆ ได้พูดและแสดงความคิดเห็น สามารถทำให้เกิดสิ่งใหม่ที่จะสร้างสรรค์และแก้ปัญหาต่างๆ จนขับเคลื่อนสังคมได้อย่างมั่นคงและสมบูรณ์ยิ่งขึ้น นอกจากนี้ยังมีแนวคิดทางสังคมศาสตร์ที่สำคัญของ เฟรดเดอริค นิทเช่ ที่ได้พูดถึงหลักธรรมาภิบาลที่จะสร้างความมั่นคงของประชาธิปไตยอันจะส่งผลให้ผู้คนอยู่ร่วมกันอย่างเป็นสุข

ฌาร์ค แดริดา กับการรื้อทฤษฎีแนวคิดเก่าและนำมาวิเคราะห์สู่การหาสิ่งใหม่จากการที่ถูกกดทับไว้เพื่อเกิดองค์ความรู้ที่ตอบสนองความต้องการของยุคสมัย และแนวคิดของ อิมมานูเอล คานท์ เรื่องเจตจำนงดีที่ทุกคนควรให้ความเคารพและทำตามกฎกติกาในสังคม และทำสิ่งต่างๆ ในหน้าที่อันปราศจากอารมณ์ความรู้สึกเพื่อรักษาเกียรติของเราเอง

การสรุปผลการศึกษาหลักและทฤษฎีการเขียนบทละครเพื่อนำมาใช้เขียนบทหนังตะลุงร่วมสมัยของข้าพเจ้า

1. โครงสร้างในการเล่าเรื่อง (Plot) สามารถลำดับเหตุการณ์อย่างมีเหตุผล ส่งเสริมประเด็นหลักของเรื่องได้ชัดเจน มีเหตุการณ์หลัก (main plot) เหตุการณ์รอง (sub plot) ซึ่งเหตุการณ์รองควรสนับสนุนเหตุการณ์หลักเพื่อให้ระดับของอารมณ์ผู้ชมไม่ถูกรบกวนหรือบีบคั้นจนเกิดความรู้สึกอึดอัดและทำให้ผู้ชมได้พักจากเนื้อหาที่หนักแน่นของบทละคร

2. สร้างระดับความเข้มข้นในการเล่าเรื่องจุดศูนย์กลางความขัดแย้ง ทำให้ผู้ชมเกิดความสงสัยและสนใจในเหตุการณ์หรือสร้างวิกฤตกาล (crisis) การเผชิญปัญหาเพื่อหาจุดหักมุมของเรื่องให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกคาดไม่ถึงกับเรื่องราวที่เกิดขึ้นและใช้ตัวละครหาทางออกหรือทางแก้ไข อาจใช้เหตุการณ์อื่นมากระตุ้นเพื่อไม่ให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกเบื่อหน่าย

3. สร้างตัวละครให้มีเอกลักษณ์เฉพาะแตกต่างจากเรื่องราวทั่วๆ ไป ประกอบกับวางลักษณะนิสัยตัวละคร (character and characterization) ให้เหมาะสมกับเรื่องราวที่นำเสนอ

4. ดนตรีประกอบซึ่งในหนังตะลุงจะใช้เครื่องดนตรีไทยบรรเลงประกอบกับการแสดงสำหรับในหนังตะลุงของข้าพเจ้าจะใช้เครื่องดนตรีสังเคราะห์เสียงหรือเสียงซินธิไซเซอร์ (synthesizer) คือเครื่องดนตรีอิเล็กทรอนิกส์มาสร้างเสียงจำลองโดยใช้เทคนิคต่าง ๆ เช่น การเพิ่มเสียง การลดเสียง การใช้คลื่นเสียงโดยการเปลี่ยนคลื่นความถี่ตามจังหวะและบทเรื่องราวของการแสดง

5. การใช้ภาษาของข้าพเจ้าได้นำกลอนสุภาพ (กลอนแปด) หรือภาษาบทกวีมาใช้ในการเปิดเรื่องเพื่อยังคงเอกลักษณ์ของการแสดงหนังตะลุงแบบขนบประเพณี

6. ระยะเวลาการนำเสนอบทละครหนังตะลุงสำหรับข้าพเจ้าที่วางกรอบเวลาของการแสดงไว้ประมาณ 10–20 นาที เพื่อให้เนื้อเรื่องกระชับไม่ยาวจนเกินไปเมื่อนำไปเผยแพร่บนสื่อออนไลน์

บทที่ 3
การสร้างสรรค์ผลงาน

แนวความคิดและแรงบันดาลใจ

กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะหนังตะลุงร่วมสมัยของข้าพเจ้าได้รับแรงบันดาลใจจากความรู้สึกผูกพันต่อศิลปะการแสดงหนังตะลุงซึ่งเป็นศิลปะประจำท้องถิ่นตั้งแต่วัยเด็ก ศิลปะประเภทนี้เป็นสิ่งมีค่าและสำคัญต่อชีวิตผู้คนทางภาคใต้เป็นอย่างมาก หนังตะลุงบอกความเป็นตัวตนและแสดงเอกลักษณ์ธรรมชาติของคนใต้ได้เป็นอย่างดี รวมถึงความทรงจำของข้าพเจ้าที่เกี่ยวกับผู้คนในครอบครัวและญาติพี่น้องที่มักนำหนังตะลุงมาเล่นแสดงในงานรื่นเริง, งานบุญ, งานศพ, และงานเทศกาลสำคัญต่างๆ และบิดาข้าพเจ้าที่มักนำตัวหนังตะลุงมาเล่นให้ข้าพเจ้ากับพี่ชายได้ดูก่อนเข้านอนเสมอเมื่อข้าพเจ้ายังเป็นเด็ก

ในผลงานศิลปะหนังตะลุงร่วมสมัยของข้าพเจ้าได้นำเรื่องราวประวัติศาสตร์ของครอบครัวและผู้คนในพื้นที่เขตงาน 34 บ้านอ่าวศรีเมือง ต.นาหมอบุญ อ.จุฬาภรณ์ จ.นครศรีธรรมราช มาผสมผสานต่อยอดจากการแสดงหนังตะลุงพื้นบ้านในอดีตสู่วัฒนธรรมไทยร่วมสมัยในปัจจุบัน โดยใช้ชื่อตอนว่า “นักรบแดนใต้ สหายดาวแดง” นำเสนอเรื่องราวระหว่างสังคมปัจจุบันกับเรื่องราวการต่อสู้ทางการเมืองในอดีตผ่านรูปแบบสัญลักษณ์การสื่อความหมายทางศิลปะ เช่น บทกวี, หรือภาพที่แทนค่าสื่อความหมายแฝงนัยยะในทางศิลปะ และเทคนิคการแสดงสมัยใหม่ โดยมุ่งเน้นหลักทฤษฎีทางสังคมวิทยามาใช้ในการเล่าเรื่องของหนังตะลุง และใช้เป็นเครื่องมือในการเปรียบเทียบแนวคิดของผลงานครั้งนี้

ขั้นตอนการศึกษา

1. ขั้นตอนการค้นคว้าด้านข้อมูลได้แบ่งเรื่องราวที่ศึกษาดังนี้

1.1 ศึกษาหนังตะลุงรูปแบบประเพณีและขนบธรรมเนียมดั้งเดิมในองค์ประกอบต่างๆ ของการแสดงจากหนังสือและตำราที่เกี่ยวข้อง บทสัมภาษณ์นายหนังตะลุงและสื่ออินเทอร์เน็ต จากนั้นศึกษาวิธีการแกะตัวละครหนังตะลุงแล้วนำมาประยุกต์ใช้กับเทคนิคของตนเอง ด้วยการนำแผ่นพีวีซีหรือโพลีไวนิลคลอไรด์ (PVC Sheet) ซึ่งมีคุณสมบัติโปร่งแสง สามารถตัดได้ง่ายมีความทนทานต่อความชื้น มีน้ำหนักเบาและง่ายต่อการทาหรือพ่นสีตามต้องการ สามารถนำไปย่อยสลาย

และนำกลับมาใช้ใหม่ได้ เป็นการช่วยลดมลภาวะและช่วยอนุรักษ์การใช้หนังสัตว์หรือผลิตภัณฑ์จากสิ่งมีชีวิต อีกทั้งราคาประหยัดเหมาะสำหรับงานฝีมือและงานประดิษฐ์สร้างสรรค์ต่างๆ

1.2 ศึกษาเรื่องราวสภาวะทางสังคมในยุคปัจจุบัน ความขัดแย้งทางการเมือง การรับอิทธิพลจากวัฒนธรรมต่างชาติ และประสบการณ์ในชีวิตที่ข้าพเจ้าได้รับมาโดยตรงมาประยุกต์ใช้ในการเล่าเรื่องหนังตะลุง

1.3 ศึกษาทฤษฎีแนวคิดของ ฌอง ฟรองซัวส์ ลีโอตาร์ด์ นักปรัชญาชาวฝรั่งเศสยุคสภาวะหลังสมัยใหม่มาเปรียบเทียบข้อเสนอเรื่องวาทกรรมเล็กของคนกลุ่มเล็กๆ ที่รวมตัวกันเพื่อบรรลุวัตถุประสงค์เฉพาะ ในการล้มล้างวาทกรรมหลักที่มีลักษณะปฏิบัติการผูกขาดเชิงจารีต เพื่อนำมาประยุกต์ใช้ในบทหนังตะลุง

2. ขั้นตอนการวิเคราะห์และค้นหารูปแบบของงาน

2.1 เนื้อหาบทประพันธ์หนังตะลุง

หลังจากการศึกษาและรวบรวมข้อมูลข้าพเจ้าได้แบ่งขั้นตอนการสร้างผลงานโดยเริ่มจากการเขียนเนื้อหาบทหนังตะลุงและทดลองสร้างตัวหนังตะลุงเพื่อหาความเหมาะสมและความเป็นไปได้ในการแสดงรวมถึงความสมบูรณ์เมื่อขณะทำการแสดง โดยทดลองนำโครงเรื่องมาทดสอบหนึ่งตอน จากนั้นใช้การบันทึกภาพเคลื่อนไหวเพื่อดูองค์ประกอบในเรื่องแสงเงาที่ทะลุผ่านแผ่นพีวีซี ขนาดของตัวหนัง และเสียงที่พากย์ในการแสดง เพื่อความลงตัวขององค์ประกอบขณะทำการแสดงต่อผู้ชม

อนึ่ง ด้วยเรื่องราวของวีรชนนักปฏิวัติอ่าวศรีเมือง จ.นครศรีธรรมราช มีระยะเวลาเกิดขึ้นตั้งแต่ช่วงปี พ.ศ. 2509-ปี พ.ศ. 2523 ซึ่งมีเวลานานถึง 14 ปี ในการถ่ายทอดเรื่องราวที่มีเวลายาวนานมาสู่บทหนังที่ใช้เวลาประมาณ 15 นาทีในหนึ่งตอนนั้น ผู้เขียนบทละครจะต้องเลือกประเด็นที่มีความหมายสำคัญและมีแรงจูงใจต่อผู้ชมมากที่สุด ซึ่งในบทหนังตะลุง “นักรบแดนใต้ สหายดาวแดง” ข้าพเจ้าได้หยิบยกเรื่องราวจริงจากเหตุการณ์ปะทะของกองทัพฝ่ายรัฐบาลกับกองทัพปลดแอกประชาชนแห่งประเทศไทยเขตงาน 34 มาใช้เป็นประเด็นของสัญลักษณ์สำคัญเรื่องราวทั้งหมดในหนังตะลุงของข้าพเจ้า เพราะในทางศิลปะการยกเรื่องราวมาทั้งหมดจะทำให้ความงดงามทางองค์ประกอบการเล่าเรื่องหมดคุณค่าไป ข้าพเจ้าจึงใช้เหตุการณ์ครั้งนี้เป็นตัวแทนต่อการตั้งคำถามถึงการต่อสู้และขยายความผ่านเรื่องราวอื่นๆ ในแต่ละตอนของหนังตะลุงเรื่องนี้โดยกำหนดให้มีตัวละครสองคนในยุค

ปัจจุบันเล่าย้อนกลับไปถึงเรื่องราวการต่อสู้ของนักปฏิวัติ และได้แบ่งตัวบทโครงสร้างของแต่ละตอน ดังนี้

เนื้อหาบทประพันธ์หนังตะลุงเรื่อง “นักรบแดนใต้ สหายดาวแดง” โดยย่อ

ตอนที่ 1 ชื่อตอน “การพบกันของแปงเมืองและมารีน”

ในหนังตะลุงเรื่องนี้ได้ใช้ตัวละครชื่อแปงเมืองและมารีนเป็นตัวละครหลักดำเนินเรื่องราวทั้งหมดผ่านบทสนทนาของทั้งสอง โดยเริ่มเรื่องราวให้ทั้งสองพบกันที่งานนิทรรศการศิลปะซึ่งจัดขึ้นเพื่อส่งเสริมความสัมพันธ์ระหว่างสองประเทศคือไทยและฝรั่งเศส ในฉากแรกของตอนที่ 1 ข้าพเจ้าได้ใช้ตัวละครที่ชื่อแปงเมืองมาแสดงท่าทางการเคลื่อนไหวเพื่อสื่อถึงการร่ายรำพร้อมกับกล่าวบทกลอนในตอนเริ่มต้น

บทกลอน

หนุ่มสาวเห้อ คือพลัง คนรุ่นใหม่ พัฒนา ดินแดนไกล ใจหวัง

ทุกสาขา ทุกอาชีพ ร่วมมือกัน ใช้เหตุผล ความสร้างสรรค์ ด้วยวาจา

ต้องยึดหลัก ความดี เป็นที่ตั้ง ร่วมกันคิด ร่วมกันฝัน แสวงหา

จิตวิญญาณ เป็นของเรา แต่เกิดมา ถึงเวลา สร้างโลกนี้ ด้วยมือเรา

นะสาวเห้อ.....ด้วยรักและเสรีภาพ

ภาพที่ 32 ภาพตัวละครแปงเมืองแสดงการร่ายรำในฉากแรกตอนที่ 1
ที่มา : รวีวัชร์ ปานช่วย, **นักรบแดนใต้ สหายดาวแดง ตอนที่ 1 การพบกันของแปงเมืองและมารีน** [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 23 มีนาคม 2564. เข้าถึงได้จาก https://www.youtube.com/watch?v=C3DrB5xrsEQ&t=34s

ฉากต่อมาเป็นภาพหอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานครซึ่งได้นำภาพจริงของหอศิลป์เข้ามาแสดงร่วมกันกับการเชิดหนังตะลุง เพื่อให้ผู้ชมได้เห็นภาพและเข้าใจถึงบรรยากาศจริงที่เกิดขึ้น พร้อมกับมีบทพูดของข้าพเจ้าที่ช่วยทำหน้าที่บรรยายภาพเหตุการณ์หรือเรื่องราวต่างๆ ซึ่งกำลังปรากฏขึ้นอยู่ในหนังตะลุง โดยในตอนนี้ข้าพเจ้าได้บรรยายถึงวิกฤตการณ์การแพร่ระบาดของเชื้อไวรัสโควิด-19 ที่ทำให้ผู้คนเดินทางมาชมนิทรรศการลดน้อยลง จากนั้นได้ส่งบทสนทนาไปที่ตัวละครชื่อแปงเมืองเพื่อเล่าถึงนิทรรศการศิลปะที่จัดขึ้นในวันนี้ต่อไป

ภาพที่ 33 ภาพสกายวอล์คสี่แยกปทุมวันและหอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร
ที่มา : รวีวัชร์ ปานช่วย, **นักรบแดนใต้ สหายดาวแดง ตอนที่ 1 การพบกันของแปงเมืองและมารีน** [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 23 มีนาคม 2564. เข้าถึงได้จาก https://www.youtube.com/watch?v=C3DrB5xrsEQ&t=34s

ถัดมาเป็นฉากที่กล่าวถึงการจบลงของพิธีเปิดนิทรรศการจากนั้นตัวละครแปงเมืองได้เดินชมผลงานศิลปะในพื้นที่หอศิลป์และในขณะที่แปงเมืองกำลังชมผลงานอยู่นั้นเขาได้พบกับภัณฑารักษ์สาวคนหนึ่งที่กำลังทำหน้าที่นำชมผลงานศิลปะอยู่ ทำให้แปงเมืองรู้สึกประทับใจและชื่นชอบในความสามารถของภัณฑารักษ์สาวผู้นี้

จากนั้นทั้งสองได้พูดคุยทำความรู้จักและแลกเปลี่ยนความคิดกันอย่างเพลิดเพลินสนุกสนานจนบทสนทนาของทั้งคู่ได้มาหยุดอยู่ที่ผลงานศิลปะรูปหนึ่ง แปงเมืองจึงได้ถามต่อมารีนที่ทำหน้าที่เป็นภัณฑารักษ์ประจำงานนี้ว่าผลงานชิ้นนี้เป็นงานของใคร มารีนจึงอธิบายภาพจิตรกรรมนี้มีชื่อว่า “เสรีภาพนำประชาชน” หรือ “*Liberty Leading the People, 1830*” ซึ่งวาดโดยเออแฌน เดอลาครัว ศิลปินชาวฝรั่งเศสและปัจจุบันผลงานชิ้นนี้จัดแสดงอยู่ที่พิพิธภัณฑ์ลูฟวร์กรุงปารีส แปงเมืองรู้สึกชื่นชอบและให้ความสนใจต่อการบรรยายเรื่องประวัติศาสตร์ศิลปะของมารีนเป็น

อย่างมาก ทำให้แปงเมืองอยากชวนมารีนไปพูดคุยกันต่อภายนอกหอศิลป์โดยได้เสนอแนะร้านอาหารแห่งหนึ่งที่อยู่บริเวณใกล้เคียงและไม่ไกลจากสถานที่นี้

ภาพที่ 34 ภาพตัวละครแปงเมืองและมารีน
ที่มา : รวีวัชร์ ปานช่วย, **นักรบแดนใต้ สหายดาวแดง ตอนที่ 1 การพบกันของแปงเมืองและมารีน** [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 23 มีนาคม 2564. เข้าถึงได้จาก https://www.youtube.com/watch?v=C3DrB5xrsEQ&t=34s

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ตอนที่ 2 ชื่อตอน “เสรีภาพนำประชาชน”

ในฉากแรกของตอนที่ 2 ข้าพเจ้าได้ใช้ตัวละครที่ชื่อแปงเมืองแสดงท่าทางการเคลื่อนไหวเพื่อสื่อถึงการร่ายรำพร้อมกับกล่าวบทกลอนในตอนเริ่มต้น

บทกลอน

อย่าให้ใคร มากดขี่ ความเป็นธรรม อย่าให้ใคร มาปลุกปั่น แบ่งเราได้

ลุกขึ้นสู้ อย่ายอมถอย ท้อแท้หาย อันฝันร้าย มลายได้ เพราะสามัคคี

แค่ร่วมมือ ร่วมใจ ให้เป็นหนึ่ง เข้าให้ถึง ปรารถนา อย่าได้หนี

สู้ให้สุด หมดแรงตั้ง ด้วยชีวี ชัยชนะ ครั้งนี้ เป็นของเธอ

นะสาวเห้อ.....ด้วยรักและเสรีภาพ

ภาพที่ 35 ภาพตัวละครแปงเมืองแสดงการร่ายรำในฉากแรกตอนที่ 2
ที่มา : รวีวัชร์ ปานช่วย, **นักรบแดนใต้ สหายดาวแดง ตอนที่ 2 เสรีภาพนำประชาชน** [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 23 มีนาคม 2564. เข้าถึงได้จาก https://www.youtube.com/watch?v=5UXVnDwQ8ZQ

ถัดมาเป็นฉากที่ตัวละครแปงเมืองพาตัวละครมารีนไปร้านอาหารแห่งหนึ่งแถวย่านถนนข้าวสาร กรุงเทพฯ จากนั้นเป็นบทพูดของข้าพเจ้าที่บรรยายถึงสถานการณ์การแพร่ระบาดของเชื้อไวรัสโคโรนา 2019 ซึ่งทำให้พื้นที่แห่งนี้ปราศจากนักท่องเที่ยวทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศ

ภาพที่ 36 ภาพแปงเมืองและมารีนที่ย่านถนนข้าวสาร กรุงเทพฯ
ที่มา : รวีวัชร์ ปานช่วย, **นักรบแดนใต้ สหายดาวแดง ตอนที่ 2 เสรีภาพนำประชาชน** [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 23 มีนาคม 2564. เข้าถึงได้จาก https://www.youtube.com/watch?v=5UXVnDwQ8ZQ

มารีนได้เล่าเหตุการณ์ปฏิวัติของประชาชนชาวฝรั่งเศสในปี ค.ศ. 1830 ซึ่งเป็นการต่อสู้กับอำนาจการปกครองพระเจ้าชาร์ลส์ที่ 10 จากความล้มเหลวและเสื่อมศรัทธาในตัวพระองค์ทำให้ผู้คนหลายชนชั้นร่วมมือกันใช้กำลังและอาวุธเปลี่ยนแปลงการปกครองสู่ระบอบประชาธิปไตย จากความรุนแรงครั้งนี้ได้กระทบจิตใจของจิตรกรชาวฝรั่งเศส เออแฌน เดอลาครัว (Eugène Delacroix) ทำให้เขาได้สร้างผลงานศิลปะที่มีเนื้อหาสะท้อนถึงการต่อสู้ ซึ่งเป็นการบันทึกหน้าประวัติศาสตร์ทางการเมืองที่สำคัญต่อชาวฝรั่งเศส และภาพเขียนชิ้นนี้ยังถูกใช้เป็นสัญลักษณ์ของการพูดถึงเรื่องความเป็นธรรมการลุกขึ้นต่อสู้เรียกร้องความยุติธรรมและเสรีภาพของคนในสังคม

ภาพที่ 37 ภาพแปงเมืองและมารีนกำลังวิเคราะห์ผลงานศิลปะ
ที่มา : รวีวัชร์ ปานช่วย, **นักรบแดนใต้ สหายดาวแดง ตอนที่ 2 เสรีภาพนำประชาชน** [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 23 มีนาคม 2564. เข้าถึงได้จาก https://www.youtube.com/watch?v=5UXVnDwQ8ZQ

แปงเมืองได้เล่าว่าตัวเขาก็ชอบเรื่องราวทางด้านสังคมเพราะการทำงานศิลปะต้องอาศัยความรู้ในหลายด้านและมารีนได้เล่าย้อนไปในประวัติศาสตร์ของประเทศฝรั่งเศสที่เจอปัญหาความไม่สงบทางการเมืองตั้งแต่ช่วงทศวรรษที่ 1780 จนถึงปี ค.ศ. 1789 ที่รัฐบาลฝรั่งเศสไม่มีเงินเหลืออยู่ในกองคลัง ทำให้ผู้คนเกิดความโกรธแค้นเข้าโจมตีและยึดป้อมที่ใช้เป็นที่คุมขังนักโทษซึ่งเรียกว่าคุกบาสตรีย์ จึงเป็นการเปิดฉากครั้งแรกของการปฏิวัติโดยประชาชนชาวฝรั่งเศส

ภาพเขียน “เสรีภาพนำประชาชน” หรือ “*Liberty Leading the People, 1830*” แสดงเรื่องราวสงครามกลางเมือง เป็นฉากการต่อสู้ของชนชั้นด้วยพลังอันบริสุทธิ์ภาพนี้ศิลปินได้ศึกษาและทดลองการวาดภาพร่างกายของมนุษย์มาเป็นอย่างดีและยังนำแนวคิดเรื่องการจัดวางองค์ประกอบของผลงานจิตรกรรม เดอะราฟ ออฟ เมดูซา (*The Raft of Medusa, 1818–19*) ของ ทีโอเดอร์ เจอร์ริโค้ (Théodore Géricault) มาใช้ในงานของเขาอีกด้วย

แปงเมืองและมารีนได้สรุปว่าผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้ของเดอลาครัวได้พัฒนาเทคนิคและเนื้อหาการสร้างสรรค์ไปอีกขั้น สามารถฉีกกฎเกณฑ์การทำงานศิลปะแบบตามหลักวิชาดั้งเดิมและอุทิศจิตวิญญาณผ่านสู่ผลงานให้เป็นที่ประจักษ์จนกลายเป็นแรงบันดาลใจต่อการสร้างอนุสาวรีย์เทพีเสรีภาพและเป็นหนึ่งในภาพที่ถูกนำมาใช้เป็นสัญลักษณ์ของการแสดงออกเรื่องสิทธิเสรีภาพมากที่สุด

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ตอนที่ 3 ชื่อตอน “นักรบอ่าวศรีเมือง นครศรีธรรมราช : เหตุปะทะเขตงาน 34”

ในฉากแรกของตอนที่ 3 ข้าพเจ้าได้ใช้ตัวละครที่ชื่อแปงเมืองแสดงท่าทางการเคลื่อนไหวเพื่อสื่อถึงการร่ายรำ พร้อมกับกล่าวบทกลอนในตอนเริ่มต้น

บทกลอน

เสรีภาพ อยู่คู่ มวลมนุษย์ ประชาธิปไตย สร้างความสุข ความสดใส

หน้าที่นี้ อยู่ที่เรา ประชาชนไทย ธำรงไว้ อย่าให้ใคร มาย่ำยี

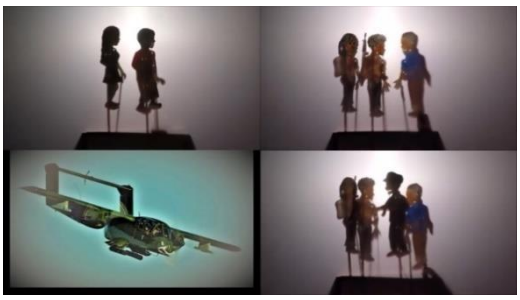
แผ่นดินนี้ เป็นที่ฝัง รกรากเกิด รักษาเถิด อย่าให้ใคร มาป่นปี้

คุณธรรม เป็นพลัง นำชีวี ปฐพี สามัคคี พี่น้องไทย

นะสาวเห้อ.....ด้วยรักและเสรีภาพ

ภาพที่ 38 ภาพตัวละครแปงเมืองแสดงการร่ายรำในฉากแรกตอนที่ 3
ที่มา : รวีวัชร์ ปานช่วย, **นักรบแดนใต้ สหายดาวแดง ตอนที่ 3 นักรบอ่าวศรีเมือง นครศรีธรรมราช: เหตุปะทะเขตงาน 34** [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 23 มีนาคม 2564. เข้าถึงได้จาก https://www.youtube.com/watch?v=nqjgbccmutA

ฉากถัดมาตัวละครแปงเมืองได้ชวนมารีนเปลี่ยนสถานที่พูดคุยจากถนนข้าวสารมาที่สวนสันติชัยปราการและแปงเมืองได้เล่าถึงเรื่องราวผู้คนที่บ้านเกิดของเขา ซึ่งพวกเขาเหล่านั้นเป็นเพียงชาวบ้านธรรมดาที่รวมตัวกันต่อสู้เพื่อความถูกต้องและอุดมการณ์ที่งดงาม อีกทั้งได้เล่าถึงเหตุการณ์ต่อสู้ของกองทัพฝ่ายรัฐบาลกับกองทัพปลดแอกประชาชนแห่งประเทศไทยเขตงาน 34 อ่าวศรีเมือง ซึ่งเป็นเหตุการณ์ที่รุนแรงอย่างมากต่อผู้คนในพื้นที่นั้น



ภาพที่ 39 ภาพตัวละครแปงเมืองกำลังเล่าถึงเรื่องราวผู้คนที่บ้านเกิด
ที่มา : รวีวัชร์ ปานช่วย, **นักรบแดนใต้ สหายดาวแดง ตอนที่ 3 นักรบอ่าวศรีเมือง นครศรีธรรมราช: เหตุปะทะเขตงาน 34** [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 23 มีนาคม 2564. เข้าถึงได้จาก https://www.youtube.com/watch?v=nqjgbccmutA

ตัวละครแปงเมืองได้เล่าถึงประวัติศาสตร์ของประเทศที่ปกครองระบอบคอมมิวนิสต์เป็นที่แรกซึ่งคือรัสเซียภายใต้การนำของเลนินและสตาลิน จนทำให้อีกหลายประเทศในยุโรปรับอุดมการณ์แนวคิดนี้และนำมาใช้ต่อสู้เพื่อเปลี่ยนแปลงการปกครองให้เป็นประชาธิปไตยมากขึ้น ส่วนในทวีปเอเชียก็มีประเทศจีน ภายใต้การนำของ เหมา เจ๋อตุง ผู้นำพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศจีนได้ใช้ยุทธศาสตร์และยุทธวิธีปลุกระดมชนชั้นกรรมมาชีพจัดตั้งกองทัพขึ้นมาเพื่อนำกำลังไปปฏิวัติจนได้รับชัยชนะและประกาศสถาปนาสาธารณรัฐประชาชนจีนในปี พ.ศ. 2492 และปกครองด้วยระบบคอมมิวนิสต์จนถึงปัจจุบันเช่นกัน

แปงเมืองได้เล่าต่อว่าในประเทศไทยได้มีการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญเช่นกันคือการเปลี่ยนแปลงการปกครองจากสมบูรณาญาสิทธิราชย์เป็นระบอบประชาธิปไตยอันมีพระมหากษัตริย์เป็นประมุขเมื่อ 24 มิถุนายน ปี พ.ศ. 2475 เกิดขึ้นจากกลุ่มคณะราษฎรจนได้เป็นผู้บริหารประเทศและมีบทบาทในทางการเมืองไทยและมาถึงยุคของนายกรัฐมนตรีจอมพล ป. พิบูลสงคราม ได้เกิดความเดือดร้อนจากการที่ญี่ปุ่นได้ส่งกำลังพลเข้ายึดครองประเทศไทยไทยในหลายพื้นที่ จนนำไปสู่ช่วงภาวะข้าวยากหมากแพงทำให้คนไทยจำนวนหนึ่งที่ไม่เห็นด้วยกับการบริหารราชการของรัฐบาลได้ก่อตั้งพรรคการเมืองขึ้นมาพรรคหนึ่งในปี พ.ศ. 2485 เพื่อเป็นองค์กรทางการเมืองนั้นคือพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย เป็นองค์กรลับมีแนวทางการต่อสู้เพื่อให้ได้มาซึ่งประชาธิปไตยที่สมบูรณ์

และในปี พ.ศ. 2500 จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ได้ก่อการรัฐประหารยึดอำนาจจอมพล ป. พิบูลสงคราม วางนโยบายของประเทศด้านการพัฒนาเศรษฐกิจสังคมเพื่อแก้ปัญหาจากความยากจน เนื่องด้วยสภาพของผลกระทบหลังสงครามโลกที่เกิดขึ้นและได้มีนโยบายสำคัญคือการต่อต้านลัทธิคอมมิวนิสต์ ทำให้เกิดการกวาดล้างจับกุมสมาชิกพรรคคอมมิวนิสต์ฯ ส่วนหนึ่งและนำไปคุมขังที่เรือนจำลาดยาว ในการกวาดล้างครั้งนี้จอมพลสฤษดิ์ได้ใช้อำนาจคำสั่งคณะปฏิวัติลงโทษประหารชีวิตบุคคลในสมาชิกพรรคคอมมิวนิสต์ฯ ด้วยโดยที่ไม่ได้ผ่านกระบวนการยุติธรรมใดๆ ผลของการกวาดล้างผู้เห็นต่างทางการเมืองในครั้งนั้น ทำให้เกิดการต่อสู้ระหว่าง พรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยกับเจ้าหน้าที่ฝ่ายรัฐบาล ทางพรรคฯ ได้จัดตั้งกองทัพปลดแอกประชาชนแห่งประเทศไทยเพื่อทำสงครามประชาชนอย่างเต็มรูปแบบ ขยายไปทั่วทุกภาคและหลายจังหวัดโดยใช้ชื่อย่อของกองทัพว่า ท.ป.ท.

จากนั้นแปงเมืองได้เล่าเรื่องราวกองทัพปลดแอกประชาชนแห่งประเทศไทยในเขตงาน 34 ให้มารีนฟัง ในช่วงปี พ.ศ. 2500 ที่พรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยได้ส่งกลุ่มผู้เคลื่อนไหวมาทำงานปฏิวัติมาที่ จ.นครศรีธรรมราช ซึ่งมีบุคคลสำคัญกับเหตุการณ์ในพื้นที่นี้คือสหายเอิบโดยมีหน้าที่รับผิดชอบเป็นประธานกรรมการจังหวัดนครศรีธรรมราชและกรรมการประธานภาคใต้ของพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย แปงเมืองเล่าว่าเป็นเวลานานถึง 14 ปี ที่กองทัพปลดแอกประชาชนแห่งประเทศไทยในเขตงาน 34 ได้ส่งกำลังโจมตีเจ้าหน้าที่รัฐและปลุกระดมเชิญชวนให้คนในพื้นที่ลุกขึ้นมาร่วมต่อสู้กับพวกเขา

เหตุการณ์ที่แปงเมืองได้ยินจากผู้คนในพื้นและเล่าขานต่อกันมามากที่สุดคือช่วงปี พ.ศ. 2521 ที่ทางการได้นำเครื่องบินโอวี-10 บรองโกมาโจมตีทิ้งระเบิดใส่ฐานที่มั่นของกองกำลัง ท.ป.ท. และเขายังได้ยินจากคำบอกเล่าของผู้คนในสมัยนั้นว่าเสียงปืนของการสู้รบในตอนนั้นได้ดังติดต่อกันนานนับชั่วโมงสร้างความหวาดกลัวให้กับชาวบ้านที่อาศัยในพื้นที่นั้นเป็นอย่างมาก แปงเมืองบอกกับมารีนว่านี้คือประวัติศาสตร์หน้าหนึ่งในประเทศที่เลวร้ายที่สุดเพราะคนไทยต้องมาฆ่าฟันกันเอง แต่ทุกอย่างมีเหตุและมีเงื่อนไขของมันซึ่งไม่อาจหลีกเลี่ยงได้และมารีนเชื่อว่าชีวิตเหล่าวีรชนจะไม่มีวันสูญเปล่าจากสิ่งที่พวกเขาได้เสียสละลงไป

ตอนที่ 4 ชื่อตอน “วาทกรรมเล็กของคนกลุ่มเล็กๆ กับการล้มล้างวาทกรรมหลัก”

ในฉากแรกของตอนที่ 4 ข้าพเจ้าได้ใช้ตัวละครที่ชื่อแปงเมืองแสดงท่าทางการเคลื่อนไหวเพื่อสื่อถึงการร่ายรำพร้อมกับกล่าวบทกลอนในตอนเริ่มต้น

บทกลอน

ทุกความคิด สิ่งเล็กๆ มีคุณค่า หากรวมกัน ย่อมได้มา สิ่งยิ่งใหญ่

อานุภาพ ขึ้นอยู่กับ ความตั้งใจ ใหญ่แค่ไหน ก็แพ้ให้ พยายาม

ลูกกระสุน ของเรา คือความคิด บรรจุพร้อม เข้าประชิด ใจห้าวหาญ

ไม่มีท้อ เกรงกลัว ไฟสงคราม ร่วมสาบาน ด้วยชีวิต ผองมวลชน

นะสาวเห้อ.....ด้วยรักและเสรีภาพ

ภาพที่ 40 ภาพตัวละครแปงเมืองแสดงการร่ายรำในฉากแรกตอนที่ 4
ที่มา : รวีวัชร์ ปานช่วย, นักรบแดนใต้ สหายดาวแดง **ตอนที่ 4 วาทกรรมเล็กของคนกลุ่มเล็กๆ กับการล้มล้างวาทกรรมหลัก** [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 23 มีนาคม 2564. เข้าถึงได้จาก https://www.youtube.com/watch?v=i0w1wtZUkvE

ฉากถัดมาตัวละครแปงเมืองชวนมารีนมาเดินเล่นและหยุดชมวิวทิวทัศน์ที่สวนสาธารณะริมแม่น้ำเจ้าพระยาซึ่งเป็นค่ำคืนที่มืดและเงียบมากๆ ท้องฟ้าที่เคยมีเครื่องบินมากมายก็ไม่มีให้เห็น เพราะผลจากการ “ล็อกดาวน์” หรือ “ปิดพื้นที่” ในหลายจังหวัดทั่วประเทศและเกือบทุกประเทศในโลกได้ใช้มาตรการนี้เช่นเดียวกัน

ภาพที่ 41 ภาพแปงเมืองและมารีนที่สวนสาธารณะริมแม่น้ำเจ้าพระยา
ที่มา : รวีวัชร์ ปานช่วย, **นักรบแดนใต้ สหายดาวแดง ตอนที่ 4 วาทกรรมเล็กของคนกลุ่มเล็กๆ กับการล้มล้างวาทกรรมหลัก** [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 23 มีนาคม 2564. เข้าถึงได้จาก https://www.youtube.com/watch?v=i0w1wtZUkvE

ตัวละครแปงเมืองและมารีนได้ร่วมกันถกถึงประเด็น Little narrative (เรื่องเล่าจุลพากย์) หรือเรื่องเล่าวาทกรรมเล็กๆ แต่เต็มไปด้วยคุณค่าและการรวมตัวกันเพื่อล้มล้างวาทกรรมหลักที่ผูกขาดเชิงจารีต ด้วยแนวคิดของ ฌอง ฟรองซัวส์ ลีโอตาร์ด์ แปงเมืองเชื่อเสมอว่าเมื่อไหร่ก็ตามที่ถึงจุดๆ หนึ่ง คนตัวเล็กๆ ก็สามารถทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงอะไรๆ ขึ้นมาได้

ภาพที่ 42 ภาพแปงเมืองและมารีนกำลังพูดถึงแนวคิด Little narrative
ที่มา : รวีวัชร์ ปานช่วย, **นักรบแดนใต้ สหายดาวแดง ตอนที่ 4 วาทกรรมเล็กของคนกลุ่มเล็กๆ กับการล้มล้างวาทกรรมหลัก** [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 23 มีนาคม 2564. เข้าถึงได้จาก https://www.youtube.com/watch?v=i0w1wtZUkvE

ทั้งแปงเมืองและมารีนต่างก็ได้ศึกษาหลักทฤษฎีและปรัชญาของนักคิดชาวฝรั่งเศสผู้นี้ เช่น แนวคิดเรื่อง Metanarrative ที่มักตั้งอยู่บนความชอบธรรมความถูกต้องและเชื่อตามกันมา จน

กลายเป็นเกมส์ของภาษาที่ถูกมองว่าเป็นความจริงเพียงหนึ่งเดียวจนกลายเป็นสิ่งที่ถูกทำให้อยู่เหนือกว่า อย่างกลุ่มของนักวิทยาศาสตร์มักได้ชัยชนะและได้รับการยินยอมเสมอ

แปงเมืองและมารีนมองว่าอิทธิพลของ Metanarrative คือความคิดที่เกิดขึ้นเพื่อประโยชน์ของตัวเอง สำหรับสภาวะหลังสมัยใหม่ความรู้เหล่านี้ได้ถูกนำมาตั้งคำถามอีกครั้งเพราะเป็นเรื่องเล่าที่มีโลกทัศน์แบบครอบจักรวาลอธิบายทุกสิ่งทุกอย่างและลดทอนเรื่องเล่าวาทกรรมขนาดเล็กให้เข้ามาอยู่ภายใต้กรอบหรือความจริงเพียงหนึ่งเดียว เมื่อถึงยุคของโพสต์โมเดิร์นทุกอย่างก็เสื่อมพลังลงเพราะยิ่งเรารับรู้เรื่องราวความจริงในสังคมมากเท่าไหร่ก็จะยิ่งพบความไม่แน่นอนตามมามากขึ้นเท่านั้น

โลกในยุคหลังสมัยใหม่ไม่เชื่อเรื่องเล่าที่เล่ามาก่อนหน้านี้อีกต่อไปเพราะด้วยการสื่อสารที่รวดเร็วและเข้าถึงได้ไวกว่าเก่าทำให้ผู้คนค้นพบข้อมูลใหม่และหักล้างสิ่งเก่าๆ จากเดิมรัฐและผู้มีอำนาจได้ใช้รูปแบบเรื่องเล่านี้ไปควบคุมประชาชน แต่ ณ เวลานี้ทุกคนต่างเข้าหาชุดความรู้ได้อย่างง่ายดายเรื่องเล่าอันยิ่งใหญ่ได้ถึงจุดสั่นคลอนและอาจจบสิ้นในอีกไม่นาน

อย่างเช่นนักการเมืองที่สถาปนาตนเองว่าเป็นผู้เลื่อมใสในระบอบประชาธิปไตย โดยที่ไม่สนว่าประชาชนสามารถตัดสินและย้อนดูบริบททางภูมิหลังของนักการเมืองเหล่านั้นได้เอง นี้คือส่วนหนึ่งของวาทะโวหารและเกมส์ของภาษาซึ่งถึงเวลาแล้วที่สิ่งสากลทั้งหมดจะต้องถูกคนตัวเล็กๆ รื้อถอนออกให้หมดเสียที

มนุษย์มีสิทธิ์อันชอบธรรมในการตั้งคำถามกับระบบเพื่อให้เกิดความรู้ความเข้าใจและจะไม่ตกเป็นเหยื่อของความอยุติธรรมอีก การรื้อสร้าง (deconstruction) จะช่วยให้เราเห็นจุดอ่อนของการอ้างความเป็นตัวแทนซึ่งเราเราต้องละทิ้งภาพเหล่านั้นออกไป แปงเมืองจึงได้ยกตัวอย่างแดริดา (Derrida) นักปรัชญาชาวฝรั่งเศสต่อมารีน ซึ่งเป็นผู้นำเสนอแนวคิดการรื้อสร้างนี้และยังกล่าวอีกว่าการรื้อสร้างจะช่วยหาความหมายอื่นที่ตัวบทเดิมกดทับเอาไว้ทำให้เห็นข้อผิดพลาดในตัวบทเดิมและนำมันสู่กระบวนการวิเคราะห์ใหม่ การไม่ยึดติดกับระเบียบปฏิบัติเดิมๆ จะช่วยสร้างประโยชน์ต่อการเรียนรู้ใหม่ เกิดความรู้ที่ตอบสนองความต้องการของยุคสมัยได้เป็นอย่างดี

แปงเมืองและมารีนเชื่อว่าสิ่งที่ลีโอตาร์ด์คิดคือความสร้างสรรค์ใหม่ เป็นการต่อต้านเพื่อหนทางสว่างของมนุษย์ เพื่อความหลากหลาย เพื่อเสรีภาพ เพื่อความถูกต้อง และเพื่อการปลดปล่อยมวลมนุษยชาติ การศึกษาแนวความคิดของลีโอตาร์ด์จะช่วยสร้างแนวคิดใหม่ที่แทนที่ความรู้แบบเดิม

เพื่อขจัดความขัดแย้งที่เกิดขึ้นเหมือนดังยาแก้พิษที่มีค่า เพราะสิ่งเล็กๆ คือพลังที่สวยงามเมื่อประกอบกันขึ้นแล้วจะกลายเป็นความโดดเด่นและต่อสู้กับอำนาจที่ไร้คุณธรรมได้

ตอนที่ 5 ชื่อตอน “แสงของเช้าวันใหม่และคำสัญญาของคนหนุ่มสาว”

ในฉากแรกของตอนที่ 5 ข้าพเจ้าได้ใช้ตัวละครที่ชื่อแปงเมืองแสดงท่าทางการเคลื่อนไหวเพื่อสื่อถึงการร่ายรำพร้อมกับกล่าวบทกลอนในตอนเริ่มต้น

บทกลอน

แสงแห่งเช้า วันใหม่ ได้มาถึง ฉันจะปลุก เธอตื่น ขึ้นจากฝัน

อยู่เคียงข้าง ไม่มีวัน ทอดทิ้งกัน สร้างทุกวัน ให้ดีขึ้น กว่าเมื่อวาน

ให้เธอรู้ ว่ามีเพียง แต่โลกนี้ อย่าได้หวัง ว่าจะมี โลกวันหน้า

เราจะสู้ อยู่แบบนี้ ฉันสัญญา ดาวบนฟ้า ส่องศรัทธา ฉันและเธอ

นะสาวเห้อ.....ด้วยรักและเสรีภาพ

ภาพที่ 43 ภาพตัวละครแปงเมืองแสดงการร่ายรำในฉากแรกตอนที่ 5
ที่มา : รวีวัชร์ ปานช่วย, **นักรบแดนใต้ สหายดาวแดง ตอนที่ 5 แสงของเช้าวันใหม่และคำสัญญาของคนหนุ่มสาว**[ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 23 มีนาคม 2564. เข้าถึงได้จาก https://www.youtube.com/watch?v=QhJqM-Wl_Wg

ในตอนสุดท้ายของหนังตะลุงเรื่องนี้ได้เริ่มด้วยฉากตัวละครแปงเมืองและมารีนพูดคุยกันที่ริมแม่น้ำเจ้าพระยาซึ่งเป็นเวลาใกล้รุ่งเช้าและในช่วงท้ายของตอนตัวละครหลักทั้งสองได้พบกับกลุ่มคนที่มีลักษณะคล้ายกับนักการเมืองไทยในประเทศ

แปงเมืองและมารีนได้พูดคุยกันอย่างสนุกสนานมากมายทั้งเรื่องศิลปะ, การเมือง, และปรัชญาชีวิต เขาและเธอได้แลกเปลี่ยนเรียนรู้ถึงประวัติศาสตร์การต่อสู้ของคนไทยและเรื่องแนวคิด Little narrative ของ ลีโอตาร์ด์และมองว่าหลักการเหล่านี้เปรียบได้กับเครื่องมือที่เมื่อนำมาใช้ต้องปรับให้เข้ากับสภาพบริบทที่เป็นอยู่ใช่ว่าแนวคิดหรือทฤษฎีทุกอย่างเมื่อนำมาใช้แล้วจะถูกต้องและลงตัวเสมอ สำคัญที่การเข้าใจในบทบาทหน้าที่และการให้เกียรติซึ่งกันและกันในทุกอาชีพทุกสาขาต่างก็มีความสำคัญต่อการขับเคลื่อนโลกใบนี้

และในระหว่างที่แปงเมืองและมารีนกำลังพูดคุยกันอยู่นั้นได้มีเสียงของใครบางคนพูดแทรกขึ้นมาและเมื่อทั้งสองพบกับต้นทางของเสียงนั้นก็คือบุคคลหน้าคล้ายนายกรัฐมนตรีคนที่ 29 ของประเทศไทยและกลุ่มคนหน้าคล้ายนักการเมืองไทยทั้งในอดีตและปัจจุบันโดยทั้งหมดได้พูดคุยหยอกล้อเล่นมุกกระเซ้าเย้าแหย่ต่อกันด้วยอารมณ์ขันก่อนที่จะลาจากกันไป

ภาพที่ 44 ภาพตัวละครแปงเมืองและมารีนพบกลุ่มคนที่มีใบหน้าคล้ายนักการเมืองไทย
ที่มา : รวีวัชร์ ปานช่วย, **นักรบแดนใต้ สหายดาวแดง ตอนที่ 5 แสงของเช้าวันใหม่และคำสัญญาของคนหนุ่มสาว** [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 23 มีนาคม 2564. เข้าถึงได้จาก https://www.youtube.com/watch?v=QhJqM-Wl_Wg

ในช่วงเวลาใกล้รุ่งแปงเมืองได้ขอตัวมารีนไปทำธุระสำคัญและก่อนที่แปงเมืองจะลาจากกับมารีนพวกเขาได้ให้สัญญาต่อกันว่าเมื่อถึงวันที่ต้องกลับมาพบกันอีกครั้ง เขาและเธอจะต้องร่วมมือกันเปลี่ยนแปลงสร้างสรรค์สังคมไทยให้ดีขึ้น

จบบทหนังตะลุงเรื่อง “นักรบแดนใต้ สหายดาวแดง” โดยย่อ สำหรับเนื้อหาบทประพันธ์หนังตะลุงฉบับเต็มให้ดูต่อได้ที่ภาคผนวกท้ายบท

2.2 ตัวละครหนังตะลุงและบทบาทในการแสดง

2.2.1 แปงเมืองเป็นตัวละครเอกเพศชายอายุ 22 ปี มีภูมิลำเนาบ้านเกิดอยู่ที่หมู่บ้านสำนักขัน ต. สามตำบล อ. จุฬาภรณ์ จ. นครศรีธรรมราช แปงเมืองกำลังจบการศึกษาทางด้านศิลปะจากมหาวิทยาลัยแห่งหนึ่ง เขามีความสนใจในเรื่องปรัชญา, มนุษยศาสตร์, สังคมศาสตร์ และวิทยาศาสตร์ เขาได้รับบทบาทดำเนินเรื่องราวทั้งหมดในหนังตะลุงเรื่องนี้

ภาพที่ 45 รูปตัวละครแปงเมือง (Pangmueang)
ที่มา : ผู้วิจัยถ่ายเมื่อ 27 มีนาคม 2564

2.2.2 มารีนเป็นตัวละครเพศหญิงอายุ 21 ปี กำลังศึกษาในชั้นปีสุดท้าย สาขาประวัติศาสตร์ศิลปะ เธอสนใจในเรื่องปรัชญาและมนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์ เช่นเดียวกับแปงเมือง และเธอได้รับบทบาทดำเนินเรื่องราวทั้งหมดในหนังตะลุงเรื่องนี้เช่นกัน

ภาพที่ 46 รูปตัวละครมารีน (Marine)
ที่มา : ผู้วิจัยถ่ายเมื่อ 27 มีนาคม 2564

2.2.3 ก้าน ปานช่วย (สหายเอิบ) ปู่ของข้าพเจ้า

ประวัติ ก้าน ปานช่วย

เกิดวันที่ 6 กรกฎาคม ปี พ.ศ. 2457 ที่บ้านฆ้อ ต. เกาะทวด อ. ปากพนัง จ. นครศรีธรรมราช

ปี พ.ศ. 2473 สอบได้ไปเรียนทางธรรม-บาลี ที่กรุงเทพฯ และเมื่ออายุ 18 ปี บวชเป็นสามเณรที่วัดบุปผารามวรวิหาร ได้วุฒินักธรรมเอก

ปี พ.ศ. 2477 เดินทางกลับสู่ จ. นครศรีธรรมราช

ปี พ.ศ. 2481 สมรสกับนาง หนูนิล ถูกต้อง ที่บ้านเกาะจันทร์ ต. ปากแพรก อ. ปากพนัง จ. นครศรีธรรมราช

ปี พ.ศ. 2584 รับราชการครูสังกัดครูประชาบาล รร. วัดบางด้วน ต. ปากแพรก อ. ปากพนัง จ. นครศรีธรรมราช

ปี พ.ศ. 2498 ย้ายที่อยู่อาศัยใหม่ที่บ้านไสม่วงหัส ต. ปากพูน อ. เมือง จ. นครศรีธรรมราช และย้ายมารับราชการตำแหน่งครูประชาบาล ที่ รร. ปากพูน

ปี พ.ศ. 2500 ลาออกจากอาชีพครูเพื่อลงสมัครรับเลือกเป็นผู้แทนราษฎรสังกัดพรรคเศรษฐกร ซึ่งเป็นพรรคแนวร่วมของพรรคสังคมนิยม สมัครในเขตรวมจังหวัดนครศรีธรรมราช โดยมี เทพ โชตินุชิต เป็นหัวหน้าพรรคฯ

ปี พ.ศ. 2501 ถูกจับข้อหาขบถและมีการกระทำอันเป็นคอมมิวนิสต์

ปี พ.ศ. 2509 ได้รับการปล่อยตัวจากการถูกคุมขังในเรือนจำและกลับเข้าร่วมกับพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศ

ปี พ.ศ. 2510 เข้าร่วมรบในกองทัพปลดแอกประชาชนแห่งประเทศไทยของพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศ โดยใช้ชื่อจัดตั้งสหายเอิบ

ปี พ.ศ. 2526 เดินทางออกจากเขตพื้นที่ป่าเขา

ปี พ.ศ. 2530 เข้ารายงานตัวกับรัฐบาลและเป็นผู้ร่วมพัฒนาชาติไทย

หลังจากการเข้ารายงานตัวกับรัฐบาลแล้ว ก้าน ปานช่วย ได้กลับมาอยู่กับครอบครัวและใช้ชีวิตอย่างสงบในพื้นที่ไร่สวนการเกษตรของลูกๆ และเสียชีวิตเมื่อวันที่ 5 ตุลาคม ปี พ.ศ. 2554 ที่ ร.พ. บำราศนราดูรในอายุ 97 ปี

ภาพที่ 47 รูปตัวละครสหายเอิบ (ก้าน ปานช่วย)
ที่มา : ผู้วิจัยถ่ายเมื่อ 27 มีนาคม 2564

ภาพที่ 48 ภาพถ่าย ก้าน ปานช่วย (ด้านขวา) และพนัง ปานช่วย

2.2.4 วัชรินทร์ ปานช่วย (สหายเปรม) บิดาของข้าพเจ้า

ประวัติ วัชรินทร์ ปานช่วย

เกิดวันที่ 9 กรกฎาคม ปี พ.ศ. 2492 ที่บ้านเกาะจันทร์ ต. ปากแพรก อ. ปากพนัง จ. นครศรีธรรมราช

ปี พ.ศ. 2497 เรียนระดับชั้นอนุบาลที่ อ. ปากพนัง จ. นครศรีธรรมราช

ปี พ.ศ. 2499 เรียนระดับชั้นประถมที่ รร. วัดท่าแพ ต. ปากพูน อ. เมือง จ. นครศรีธรรมราช

ปี พ.ศ. 2503 – 2508 เข้าศึกษาที่ รร. เบญจมราชูทิศนครศรีธรรมราช

ปี พ.ศ. 2509 ศึกษาที่วิทยาลัยเทคนิคนครศรีธรรมราช

ปี พ.ศ. 2512 ศึกษาที่มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลกรุงเทพ

ปี พ.ศ. 2517 รับราชการตำแหน่งนายช่างตรวจสภาพรถ สำนักวิศวกรรมยานยนต์ กรมการขนส่งทางบก กระทรวงคมนาคม และสมรสกับนางวันเพ็ญ ปานช่วย

ปี พ.ศ. 2521 ออกจากราชการเข้าร่วมต่อสู้กับกองทัพปลดแอกประชาชนแห่งประเทศไทยและพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศโดยใช้ชื่อจัดตั้งสหายเปรม

ปี พ.ศ. 2525 เข้ารายงานตัวกับรัฐบาลเป็นผู้ร่วมพัฒนาชาติไทย

ปี พ.ศ. 2526 กลับเข้ารับราชการกรมการขนส่งทางบก กระทรวงคมนาคม

ภาพที่ 49 รูปตัวละครสหายเปรม (วัชรินทร์ ปานช่วย)
ที่มา : ผู้วิจัยถ่ายเมื่อ 27 มีนาคม 2564

ภาพที่ 50 ภาพถ่าย วัชรินทร์ ปานช่วย (ด้านขวา) และวันเพ็ญ ปานช่วย

2.2.5 วันเพ็ญ ปานช่วย (สหายเดือน) มารดาของข้าพเจ้า

ประวัติ วันเพ็ญ ปานช่วย

เกิดวันที่ 17 สิงหาคม ปี พ.ศ. 2496

ปี พ.ศ. 2516 จบการศึกษาที่โรงเรียนเกริกวิทยาลัย

ปี พ.ศ. 2516 เข้าทำงานที่บริษัท NS Electronic สมุทรปราการ ตำแหน่งเลขานุการ

ปี พ.ศ. 2517 เข้าทำงานที่สำนักงานขนส่งจังหวัดเพชรบุรี

ปี พ.ศ. 2522 ออกจากพนักงานราชการเข้าร่วมต่อสู้กับกองทัพปลดแอกประชาชนแห่งประเทศไทยและพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศโดยใช้ชื่อจัดตั้งสหายเดือน

ปี พ.ศ. 2525 เข้ารายงานตัวกับรัฐบาลเป็นผู้ร่วมพัฒนาชาติไทย

ภาพที่ 51 รูปตัวละครสหายเดือน (วันเพ็ญ ปานช่วย)
ที่มา : ผู้วิจัยถ่ายเมื่อ 27 มีนาคม 2564

2.2.6 พนัง ปานช่วย ลูกของ สหายเปรม และ สหายเดือน

ประวัติ พนัง ปานช่วย

เกิดวันที่ 7 เมษายน ปี พ.ศ. 2518

ปัจจุบัน พนัง ปานช่วย ประกอบอาชีพเป็นอาจารย์ตำแหน่งผู้ช่วยศาสตราจารย์ที่มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ในวิทยาลัยการดนตรี หลักสูตรดุริยางคศาสตร์ สาขาวิชาดนตรีตะวันตก กลุ่มวิชาดนตรีแจ๊ส

ภาพที่ 52 รูปตัวละคร พนัง ปานช่วย
ที่มา : ผู้วิจัยถ่ายเมื่อ 27 มีนาคม 2564

2.2.7 สหายพิทักษ์ นามสมมุติเพื่อใช้เป็นตัวแทนของคนในกองทัพฯ ทปท.

ภาพที่ 53 รูปตัวละครสหายพิทักษ์
ที่มา : ผู้วิจัยถ่ายเมื่อ 27 มีนาคม 2564

2.2.8 บุคคลหน้าคล้ายนายกรัฐมนตรีคนที่ 29 ของประเทศไทย

ภาพที่ 54 รูปตัวละครบุคคลหน้าคล้ายนายกรัฐมนตรีคนที่ 29
ที่มา : ผู้วิจัยถ่ายเมื่อ 27 มีนาคม 2564

2.2.9 บุคคลหน้าคล้ายนายกรัฐมนตรีคนที่ 23 ของประเทศไทย

ภาพที่ 55 รูปตัวละครบุคคลหน้าคล้ายนายกรัฐมนตรีคนที่ 23
ที่มา : ผู้วิจัยถ่ายเมื่อ 27 มีนาคม 2564

2.2.10 กลุ่มคนหน้าคล้ายพรรคอนาคตใหม่

ภาพที่ 56 รูปตัวละครกลุ่มคนหน้าคล้ายพรรคอนาคตใหม่
ที่มา : ผู้วิจัยถ่ายเมื่อ 27 มีนาคม 2564

2.2.11 รูปภาพฉากแบบ 2 มิติ ลักษณะโปร่งแสง ใช้ประกอบการแสดงหนังตะลุง

ภาพที่ 57 รูปภาพประกอบการแสดงหนังตะลุง
ที่มา : ผู้วิจัยถ่ายเมื่อ 27 มีนาคม 2564

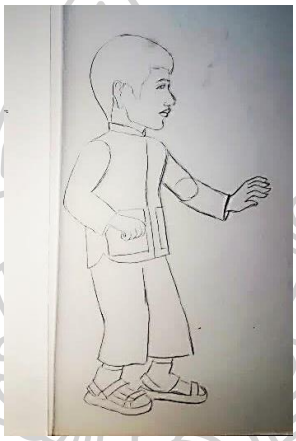
ขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงานตัวละครหนังตะลุง

3. กระบวนการและขั้นตอนในการสร้างสรรค์ผลงานตัวละครหนังตะลุง

3.1 การสร้างตัวหนังตะลุง

3.1.1 เตรียมแผ่นพีวีซีหรือแผ่นโปสเตอร์พลาสติกใสขนาด 530 x 750 มิลลิเมตร ขนาดความหนา 500 ไมครอน (micron) ราคาแผ่นละ 86 บาท

3.1.2 ร่างภาพบนแผ่นพีวีซี



ภาพที่ 58 การร่างภาพบนแผ่นพีวีซี
ที่มา : ผู้วิจัยถ่ายเมื่อ 27 มีนาคม 2564

3.1.3 ตัดรูปทรงตามที่ออกแบบ

ภาพที่ 59 ภาพการตัดรูปตัวละครหนังตะลุง
ที่มา : ผู้วิจัยถ่ายเมื่อ 27 มีนาคม 2564

3.1.4 การลงสีแบ่งได้เป็น 3 เทคนิคดังนี้

3.1.4.1 เทคนิคสีสเปรย์ชนิดกระป๋องมีคุณสมบัติแห้งเร็วยึดเกาะได้ดีต่อพื้นผิวและควรพ่นให้บางเพื่อช่วยสร้างความโปร่งแสงในตัวหนังตะลุง

3.1.4.2 เทคนิคสีสีอะครีลิคเป็นสีที่มีส่วนผสมพลาสติกโพลีเมอร์หรือไวนิลเวลาใช้ควรนำมาผสมกับน้ำและเมื่อระบายลงบนพื้นผิวจะช่วยสร้างความโปร่งแสงให้กับตัวหนังตะลุง

3.1.4.3 เทคนิคปากกาเคมีชนิดพิเศษแบบแห้งเร็วที่สามารถเขียนบนวัสดุต่างๆ ได้ทันที มีคุณสมบัติโปร่งแสงและใช้งานได้อย่างรวดเร็ว เหมาะสำหรับตัดเส้นบริเวณใบหน้าหรือเน้นรูปทรงของตัวหนังตะลุง

ภาพที่ 60 การลงสีแบบเทคนิคสีสเปรย์
ที่มา : ผู้วิจัยถ่ายเมื่อ 27 มีนาคม 2564

3.1.5 การประกอบผลงาน

3.1.5.1 การประกอบส่วนที่เคลื่อนไหวให้นำชิ้นส่วนที่ออกแบบไว้ เช่น แขนท่อนบน, แขนท่อนล่าง, มาเจาะรูให้ตรงกันด้วยเครื่องเจาะตาไก่ จากนั้นนำตาไก่ทองเหลืองมาใส่ที่รูของส่วนที่เจาะไว้แล้วและใช้เครื่องตอกตาไก่บีบยึดทองเหลืองเข้าไว้ด้วยกัน ระมัดระวังไม่ให้บีบเครื่องตอกตาไก่แรงจนเกินไปเพราะจะทำให้การเคลื่อนไหวมีความหนืด

3.1.5.2 การควบคุมการเคลื่อนไหวของแขนสามารถใช้ไม้ไผ่ขนาดเล็กมายึดติดกับส่วนมือของตัวหนังตะลุงและปรับความสั้นหรือความยาวของไม้ตามลักษณะที่ผู้เชิดถนัด

3.1.5.3 การเคลื่อนไหวของปากให้ใช้ยางยืดติดกับส่วนบนและส่วนล่างที่ตัดแยกออกจากกัน ด้วยคุณสมบัติของยางที่สามารถยืดหดได้จะช่วยสร้างกลไกการเคลื่อนไหวของปากให้สมจริงเมื่อทำการแสดง

3.2 การสร้างจอหนังตะลุง

3.2.1 เตรียมโครงสร้างของจอหนังตะลุงด้วยท่อเหล็กขนาด 1/2 นิ้ว 4 หุน โดยแบ่งออกเป็นข้อต่อในแต่ละส่วนเพื่อสะดวกแก่การถอดประกอบขนย้ายได้

3.2.2 ผ้าชนิดบางสีขาวขนาด 128 X 200 เซนติเมตร เพื่อใช้เป็นจอหนัง

ภาพที่ 61 ภาพจอหนังตะลุง
ที่มา : ผู้วิจัยถ่ายเมื่อ 27 มีนาคม 2564

3.2.3. หลอดไฟแอลอีดีเพื่อใช้ส่องรูปตัวหนังตะลุงในการแสดง 1 หลอด ขนาดไฟ 300-500 วัตต์

3.3 อุปกรณ์ขยายเสียงและอุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดงสด

3.3.1 ตู้ลำโพงกลางแจ้งอเนกประสงค์ขนาดดอกลำโพงคู่หน้า 15 นิ้ว / 2 ทาง กำลังขับ 600 วัตต์

3.3.2 ไมโครโฟนชนิดคอนเดนเซอร์ (Condenser Microphone) รุ่น BM-800 หรือไมโครโฟนชนิดไดนามิค (Dynamic Microphone) รุ่น Shure SM58

3.3.3 มิกเซอร์ (MIXER) เครื่องผสมสัญญาณเสียงขนาด 4 ช่อง

3.3.4 ซาวด์ออดิโออินเตอร์เฟส (Audio Interface) รุ่น M-AUDIO Fast Track Pro เพื่อใช้ในการบันทึกเสียงและประมวลสัญญาณเสียง

3.3.5 เครื่องควบคุมภาคเสียงดนตรีและเสียงประกอบขณะทำการแสดงสด (keyboard controller)

3.3.6 คอมพิวเตอร์แบบพกพาและโปรแกรม OBS Studio ซึ่งเป็นโปรแกรมที่สามารถดาวน์โหลดได้โดยไม่เสียค่าใช้จ่าย เพื่อนำมาใช้ในงานบันทึกวิดีโอและการถ่ายทอดภาพการแสดงสด (live streaming)

3.3.7 กล้องบันทึกภาพและการ์ดจับภาพ–จับภาพวิดีโอ (hdmi capture)

3.3.8 มินิโปรเจคเตอร์หรือเครื่องรับโทรทัศน์สำหรับฉายภาพประกอบการแสดงที่จอหนังตะลุง

3.4 การเผยแพร่

รูปแบบการเผยแพร่สามารถเลือกทำได้ด้วยการแสดงสด การถ่ายทอดการแสดงสดบนเครือข่ายอินเตอร์เน็ต หรือวีดีทัศน์ของการแสดงสดผ่านสื่อสังคมออนไลน์ ซึ่งผู้ชมสามารถค้นหาได้ด้วยชื่อ Raveewat Panchuay ในระบบฐานข้อมูลอินเตอร์เน็ต ช่องทางนี้จะช่วยให้ผู้ชมติดตามเรื่องราวการแสดงผ่านสื่อหรือบริการวิดีโอออนไลน์ (Online Video) ได้ ทั้งไม่มีการเสียค่าใช้จ่ายและสามารถดูซ้ำหรือเลือกติดตามการแสดงได้อย่างอิสระและต่อเนื่อง ตัวอย่างสื่อช่องทางออนไลน์ที่ใช้ เช่น ยูทูบ (Youtube) เฟซบุ๊ก (Facebook) หรือไลน์ (Line)

ประโยชน์จากการใช้สื่อเหล่านี้คือการได้ติดต่อสื่อสารรับฟังความคิดเห็นจากสาธารณะโดยตรง และทำให้กลุ่มผู้ติดตามสามารถชมการแสดงสด (Live Podcasting) ได้จากทุกที่ด้วยคอมพิวเตอร์, แท็บเล็ต หรือสมาร์ทโฟน (โทรศัพท์เคลื่อนที่) และเป็นช่องทางสำหรับจำหน่ายสินค้าผลิตภัณฑ์ของศิลปิน เช่น ตัวหนังตะลุง, แผ่นดีวีดีบันทึกการแสดง, แผ่นซีดีเพลง และอื่นๆ

บัญชีการเข้าถึงการแสดงหนังตะลุงของข้าพเจ้าเรื่อง “นักรบแดนใต้ สหายดาวแดง” ในระบบฐานข้อมูลอินเตอร์เน็ตช่องทางยูทูบออนไลน์ (Youtube Channel) สามารถค้นหาได้ในชื่อ Raveewat Panchuay และแบ่งเป็นทั้งหมด 5 ตอนดังนี้

ตอนที่ 1 การพบกันของแปงเมืองและมารีน

https://www.youtube.com/watch?v=C3DrB5xrsEQ

ตอนที่ 2 เสรีภาพนำประชาชน

https://www.youtube.com/watch?v=5UXVnDwQ8ZQ

ตอนที่ 3 นักรบอ่าวศรีเมือง นครศรีธรรมราช: เหตุปะทะเขตงาน 34

https://www.youtube.com/watch?v=nqjgbccmutA

ตอนที่ 4 วาทกรรมเล็กของคนกลุ่มเล็กๆ กับการล้มล้างวาทกรรมหลัก

https://www.youtube.com/watch?v=i0w1wtZUkvE

ตอนที่ 5 แสงของเช้าวันใหม่และคำสัญญาของคนหนุ่มสาว

https://www.youtube.com/watch?v=QhJqM-Wl_Wg

มหาวิทยาลัยศิลปากร

จากการศึกษาเรื่องการสร้างสรรค์ผลงานในบทที่ 3 สามารถสรุปผลการศึกษาได้ดังนี้

การสรุปผลการศึกษาเรื่องแนวความคิดและแรงบันดาลใจ

การสร้างสรรค์ผลงานได้แรงบันดาลใจจากความทรงจำและความผูกพันต่อหนังตะลุงตั้งแต่วัยเด็ก ซึ่งหนังตะลุงเป็นศิลปะประจำท้องถิ่นที่มีคุณค่าและมีความสำคัญบอกความเป็นตัวตนและเอกลักษณ์ธรรมชาติของคนใต้ได้เป็นอย่างดี สำหรับผลงานหนังตะลุงที่นำเสนอเป็นเรื่องราวของคนในครอบครัวและผู้คนในพื้นที่บ้านอ่าวศรีเมืองโดยใช้ชื่อตอนว่า “นักรบแดนใต้ สหายดาวแดง” ที่ได้แสดงถึงเรื่องราวสังคมปัจจุบันกับการต่อสู้ทางการเมืองในอดีต และผสมผสานแนวคิดทางสังคมวิทยามาใช้ในการเล่าเรื่องของหนังตะลุง รวมถึงการสื่อความหมายผ่านทางบทกวีและเทคนิคการแสดงที่ร่วมสมัย

การสรุปผลขั้นตอนการศึกษาและการค้นคว้าหาข้อมูลเพื่อนำมาสร้างเรื่องราวของหนังตะลุง

1. ขั้นตอนการค้นคว้าด้านข้อมูล

1.1 ศึกษาองค์ประกอบของหนังตะลุงรูปแบบขนบประเพณี

1.2 ศึกษาเรื่องราวสภาวะทางสังคมในยุคปัจจุบัน

1.3 ศึกษาทฤษฎีแนวคิดของ ฌอง ฟรองซัวส์ ลีโอตาร์ด

2. ขั้นตอนการวิเคราะห์และค้นหารูปแบบของงาน

2.1 ด้านเนื้อหาบทประพันธ์หนังตะลุงได้นำข้อมูลต่างๆ จากการค้นคว้ามาใช้เขียนบทหนังและสร้างตัวหนังตะลุง จากนั้นฝึกซ้อมการพากย์เสียงในการแสดงและได้แบ่งการแสดงเป็น 5 ตอน มีตัวละครชื่อแปงเมืองและมารีนเป็นตัวละครหลักดำเนินเรื่องราวทั้งหมด

2.2 ด้านตัวละครหนังตะลุงและการวางบทบาทในการแสดงของเรื่อง

3. กระบวนการและขั้นตอนในการสร้างสรรค์ผลงานตัวละครหนังตะลุง

3.1 การสร้างตัวหนังตะลุง

3.2 การสร้างจอหนังตะลุง

3.3 อุปกรณ์ขยายเสียงและอุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดงสด

3.4 การเผยแพร่

บทที่ 4
การวิเคราะห์ผลงาน

การวิเคราะห์ผลงานหนังตะลุงร่วมสมัยเรื่องนักรบแดนใต้สหายดาวแดง

ข้าพเจ้าได้นำผลงานศิลปะหนังตะลุงร่วมสมัยเรื่อง “นักรบแดนใต้ สหายดาวแดง” มาวิเคราะห์ผ่านทฤษฎีทางสังคมศาสตร์ของ ฌอง ฟรองซัวส์ ลีโอตาร์ด์ รวมถึงทฤษฎีทางมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ที่สำคัญอันมีความเกี่ยวข้องกับเรื่องราวในแต่ละตอน รวมถึงการนำมาวิเคราะห์เปรียบเทียบกับหนังตะลุงรูปแบบขนบประเพณี พร้อมทั้งนำทฤษฎีการเขียนบทละคร, การวิจารณ์ภาพยนตร์, และทฤษฎีทางศิลปะ มาศึกษาวิเคราะห์ประยุกต์ใช้ โดยได้แบ่งบทการวิเคราะห์ออกเป็น 5 ตอนตามเนื้อหาของหนังตะลุงดังนี้

บทวิเคราะห์ตอนที่ 1 “การพบกันของแปงเมืองและมารีน”

สำหรับหนังตะลุงแบบขนบประเพณีจะเรียกองค์ประกอบนี้ของการแสดงว่า “การเกี้ยวจอ” จะเป็นลำดับขั้นตอนหลังจากการออกรูปบอกเรื่องที่นายหนังจะใช้ตัวตลกออกมาเล่าเรื่องราวการแสดงในครั้งนี้ แต่ในหนังตะลุงของข้าพเจ้าได้ลดลำดับขั้นตอนตามขนบนิยมเดิมเพื่อสร้างความกระชับและมุ่งเน้นไปที่เนื้อหาของตัวเรื่องเป็นส่วนสำคัญ สำหรับจุดประสงค์ของการขับกลอนก็เพื่อเป็นคติสอนใจและให้ผู้ชมได้นึกคิดในห้วงทำนองของการพรรณนา สร้างจินตนาการภาพฝันของมโนทัศน์และเตรียมตัวเข้าสู่เนื้อหาหลักในการแสดง

ภาพที่ 62 ฉากแรกตอนที่ 1 ตัวละครแปงเมืองแสดงการร่ายรำและกล่าวบทกลอน

ในขณะกล่าวบทกลอน ข้าพเจ้าได้ใช้เสียงของเครื่องเคาะมาใช้เป็นจังหวะเพื่อสอดรับกับบทกลอนโดยมีเนื้อหาดังนี้

เนื้อหาบทกลอนในฉากแรก ตอนที่ 1 “การพบกันของแปงเมืองและมารีน”

หนุ่มสาวเห้อ คือพลัง คนรุ่นใหม่ พัฒนา ดินแดนไกล ใจหวัง

ทุกสาขา ทุกอาชีพ ร่วมมือกัน ใช้เหตุผล ความสร้างสรรค์ ด้วยวาจา

ต้องยึดหลัก ความดี เป็นที่ตั้ง ร่วมกันคิด ร่วมกันฝัน แสวงหา

จิตวิญญาณ เป็นของเรา แต่เกิดมา ถึงเวลา สร้างโลกนี้ ด้วยมือเรา

นะสาวเห้อ.....ด้วยรักและเสรีภาพ

รูปแบบกลอนที่ใช้เรียกว่ากลอนแปดเป็นกลอนชนิดหนึ่งของกลอนสุภาพซึ่งเป็นที่นิยมนำมาใช้ในการขับกลอนหนังตะลุง เพราะมีลักษณะคำประพันธ์ของฉันทลักษณ์ที่เรียบง่ายไม่ซับซ้อน แสดงอารมณ์ต่างๆ ได้หลากหลาย ทั้งดีใจเศร้าโศกหรือปลุกใจ และสามารถทำความเข้าใจถึงเนื้อหาได้ไม่ยาก ส่วนวิธีการขับร้องกลอนจะเรียกตามกลอนหรือคำประพันธ์ชนิดนั้น เช่น ถ้าใช้กลอนลอดโหม่งก็เรียก “ทำนองลอดโหม่ง” ส่วนทางด้านคณะหนังตะลุง จ.นครศรีธรรมราช เรียกชื่อเฉพาะว่า “ทำนองคอน” หรือ “คำคอน” ซึ่งมีลักษณะเป็นกลอนสี่และกลอนสามห้า

ตัวอย่างเนื้อหาบทกลอนปรายหน้าบทของ ประเคียง ระฆังทอง ในหนังตะลุงเรื่อง “แสงเทียนคุณธรรม”

ว่าหนังตะลุงมุ่งมาทำหน้าที่ ประเพณีหนังตะลุงผดุงศิลป์

พิธีกรรมทำมาเป็นอาจิณ ศิลปินเราต้องมีพิธีกรรม

เริ่มหาฤกษ์แล้วเบิกโรงให้โปร่งปลอด แล้วถ่ายทอดค่านิยมไว้คมขำ

ขึ้นคนตรีที่ประโคมโหมโรมนำ พิธีกรรมครั้งก่อนซึ่งครูได้สอนมา

เมื่อจบจากการขับบทกลอนแล้วในฉากถัดมาเป็นการใช้ภาพการเคลื่อนไหวจริงนำมาประกอบเข้าสู่การแสดงของเรื่อง ซึ่งภาพเคลื่อนไหวที่นำมาเสนอนี้เป็นภาพบริเวณพื้นที่สกายวอล์คสี่

แยกปทุมวัน และภาพหอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร โดยสำหรับการนำเสนอเมื่อทำการแสดงสดสามารถทำด้วยสองวิธี คือ วิธีที่หนึ่งใช้เครื่องฉายภาพโปรเจคเตอร์ฉายภาพลงบนจอหนังตะลุง และวิธีที่สองใช้จอมอนิเตอร์จัดวางไว้ตำแหน่งด้านข้างของจอหนังตะลุงและเปิดภาพเหตุการณ์จริงนี้ทับซ้อนกับการเชิดหนังตะลุงไปพร้อมกัน

ภาพที่ 63 ภาพสกายวอล์คสี่แยกปทุมวันและหอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร

ตัวอย่างการแสดงที่มีตัวละครเป็นหุ่นเชิดและมีภาพฉากเหตุการณ์จริงประกอบในการแสดง คือรายการเซซามีสตรีท (Sesame Street) เป็นรายการโทรทัศน์สำหรับเด็กของประเทศสหรัฐอเมริกา หุ่นที่ออกแบบเพื่อใช้แสดงในรายการนี้เป็นหุ่นที่สร้างขึ้นให้มีลักษณะคล้ายกับสัตว์ที่เด็กๆ คุ้นเคย มีสีสันที่ฉูดฉาด ลักษณะศีรษะที่โต แขนขาที่ยาวใหญ่เกินความเป็นจริง สิ่งเหล่านี้เป็นไปเพื่อสร้างแรงดึงดูดใจและสร้างความเป็นมิตรที่เด็กมีต่อสัตว์เพื่อที่หุ่นจะสามารถเข้าถึงเด็กได้ดีที่สุด และเป็นการกระตุ้นให้เด็กเกิดความหลงใหลอยากติดตามรายการมากขึ้น และในแต่ละตอนรายการมักใช้ฉากพื้นหลังเป็นสถานที่จริงทำให้เด็กรู้สึกว่าตัวเองเคยไปสถานที่แห่งนี้มาแล้ว ช่วยสร้างความรู้สึกการมีปฏิสัมพันธ์ไปกับการดำเนินเรื่องและรู้สึกร่วมไปกับเรื่องราวเหล่านั้นได้ง่ายขึ้น ช่วยเกิดภาพจำที่คุ้นเคยกับพื้นที่บริเวณละแวกบ้านพักที่เขาอยู่อาศัย

รายการเซซามีสตรีทได้นำข้อคิดที่เป็นประโยชน์ต่อการใช้ชีวิตและสังคมมาปลูกฝังเด็กและเยาวชนซึ่งไม่ใช่เฉพาะในประเทศสหรัฐฯ เท่านั้น แต่ได้ถูกนำไปออกอากาศในอีกหลายประเทศทั่วโลก และปัจจุบันเนื้อหาของรายการได้ปรับให้เข้ากับยุคสมัย อย่างเช่นเซซามีสตรีทตอนพิเศษในช่อง HBO Max ซึ่งออกอากาศวันที่ 15 ตุลาคม ปี พ.ศ. 2563 ได้นำประเด็นการเหยียดสีผิวมาพูดคุยผ่านตัวละครที่เด็กๆ รักและชื่นชอบ เพื่อสร้างความรักความเห็นอกเห็นใจต่อเพื่อนมนุษย์ด้วยกัน ทำให้

เยาวชนเข้าใจในประเด็นและเกิดวิธีการแก้ปัญหาและสอนพวกเขาว่าไม่เด็กเกินไปที่จะยืนหยัดเพื่อตัวเองและชุมชน[63]

ภาพที่ 64 กลุ่มตัวละครเซซามีสตรีท
ที่มา : Rosy Cordero, **Sesame Street announces new special to help children stand up to racism** [Online], accessed 25 March 2021. Available from https://ew.com/tv/sesame-street-announces-new-special-to-help-children-stand-up-to-racism/

หนังตะลุงเรื่องนี้ของข้าพเจ้าไม่ได้จำกัดกลุ่มเป้าหมายของผู้ชมทั้งในเนื้อหาและตัวละครจึงถูกสร้างให้ครอบคลุมผู้ชมทุกเพศทุกวัยให้สามารถรับชมได้ การกำหนดให้มีตัวละครเยาวชนทั้งชายและหญิงจึงเปรียบเสมือนตัวแทนของกลุ่มคนรุ่นใหม่ในสังคมเป็นตัวแทนการสื่อสารความคิดที่เยาวชนหนุ่มสาวอยากจะพูดหรือเรียกร้องบางสิ่งออกมา

รูปตัวละครหนังตะลุงแปงเมืองและมารีนเป็นภาพที่สร้างขึ้นจากรูปทรงของมนุษย์เพศชายและเพศหญิง แต่ได้ลดทอนเป็นภาพระนาบด้านข้าง 2 มิติ และปรับสัดส่วนบางตำแหน่งให้ดูเกินจริงจากกายวิภาคมนุษย์ เช่น ส่วนหัวที่มีลักษณะใหญ่โตเกินความเป็นจริง เป็นการสร้างลักษณะเด่นของตัวละคร (Character) ให้ดูพิเศษแตกต่างจากภาพคนปกติทั่วไป ดังนั้นภาพตัวละครหนังตะลุงจึงคล้ายกับภาพการ์ตูนที่มีลักษณะเป็นสองมิติและถูกทำให้ลดทอนจากภาพต้นแบบ

สก็อตต์ แม็กคลาวด์ (Scott McCloud) นักวาดภาพการ์ตูนที่มีชื่อเสียงและเป็นที่ยอมรับระดับโลก ได้เขียนหนังสือชื่อ “Understanding Comics: The Invisible Art” ขึ้นมาเพื่ออธิบายถึง

[63]Rosy Cordero, **Sesame Street announces new special to help children stand up to racism,** accessed March 25, 2021, available from https://ew.com/tv/sesame-street-announces-new-special-to-help-children-stand-up-to-racism/

องค์ประกอบของการวาดภาพการ์ตูนอย่างละเอียดโดยใช้วิธีการเล่าเรื่องราวต่างๆ ผ่านการ์ตูนของเขาเอง ในหนังสือเล่มนี้ผู้เขียนได้อธิบายระดับของการวาดภาพการ์ตูนจากความเหมือนจริงไปสู่ภาพแทน ซึ่งแสดงให้เห็นถึงการลดทอนรายละเอียดออกไปคงเหลือแต่ความหมายสำคัญของผู้วาดที่ต้องการสื่อให้คนเข้าใจ ดังนั้นระดับของการสื่อสารนี้เป็นตัวสำคัญที่ผู้วาดต้องการจะเลือกให้ภาพการ์ตูนของตนนั้นอยู่ในระดับเข้าใจง่ายหรือเข้าใจได้ยากและเป็นเอกภาพเดียวกันกับบทประพันธ์ที่แต่งขึ้น

สก็อตต์กล่าวว่าเหตุผลที่ทุกคนชื่นชอบในภาพการ์ตูนมากกว่าภาพที่เหมือนจริงเพราะว่าเมื่อเราวาดภาพนามธรรม เช่น ภาพการ์ตูน เราไม่ได้ใส่ใจในรายละเอียดมากนักเท่ากับเรามองไปที่รายละเอียดเฉพาะเจาะจง และอีกประการหนึ่งคือความเป็นสากลของภาพการ์ตูนที่ยิ่งมีใบหน้าที่เป็นการ์ตูนมากเท่าไหร่ ยิ่งทำให้พูดถึงผู้คนได้มากขึ้นเท่านั้น เพราะทุกครั้งที่เราดูการ์ตูนเท่ากับเรากำลังมองภาพใบหน้าตัวเองอยู่นั่นเอง[64] และสิ่งสำคัญคือศิลปินสามารถขยายความหมายหรือจินตนาการในตัวการ์ตูนแบบที่โลกแห่งความเป็นจริงไม่สามารถทำได้ และข้อคิดค้นหนึ่งที่เขาค้นพบคือการ์ตูนได้ถูกแบ่งเป็นช่อง ในแต่ละช่องมีภาพนิ่งหนึ่งภาพซึ่งการ์ตูนไม่ได้เคลื่อนไหว แต่จะมีช่องถัดไปที่แสดงถึงเรื่องราวข้างหน้าดำเนินไปตามช่องเวลา ดังนั้นความเป็นจริงแล้วเรื่องราวเหตุการณ์ในการ์ตูนทั้งหมดได้เกิดขึ้นในสมองของเรา และจินตนาการที่เกิดขึ้นนั้นอาศัยทั้งผู้วาดและผู้อ่านสร้างมันขึ้นมาร่วมกัน

เขาได้กล่าวว่าการ์ตูนไม่ใช่สิ่งใหม่หากมองย้อนไปยุคสมัยศิลปะอียิปต์ ภาพฝาผนังเหล่านั้นคือเหตุการณ์ที่เล่าเรียงกันไปตามเวลานั้นคือต้นกำเนิดของการ์ตูน และเมื่อโลกพัฒนาขึ้นจนเกิดเทคนิคสื่อสิ่งพิมพ์ ภาพเหล่านั้นยังคงอยู่เพียงแต่ย้ายมาสู่บนหน้ากระดาษแทน สิ่งสำคัญที่สก็อตต์ได้มอบให้กับผู้อ่านคือการให้คำนิยามใหม่แก่การ์ตูนที่ไม่ใช่แค่อ่านเพื่อความสนุกสนานหรือความบันเทิง แต่การ์ตูนของเขาแฝงไปด้วยทฤษฎีการเขียนและการเล่าเรื่องด้วยวิธีการแบบใหม่ซึ่งทำให้การ์ตูนที่อาจถูกมองว่าธรรมดาหรือเหมาะสมเพียงแค่เด็กเล็กและเยาวชนนี้ขยายขอบเขตให้ไปไกลกว่าเดิมและเปิดโอกาสให้ทุกคนสามารถอ่านและสนุกไปกับเนื้อหาของเขาได้ และเขาเชื่อว่าหนังสือการ์ตูนสามารถจุดประกายบางอย่างเหมือนกับผลงานศิลปะที่จะพาเราสู่คลื่นความคิดใหม่ๆ ต่อไป

เมื่อข้าพเจ้านำแนวคิดเรื่องการใช้ภาพฉากหลังจากสถานที่จริงในรายการเซซามีสตรีทและผสมผสานกับแนวคิดของ สก็อตต์ แม็กคลาวด์ เกี่ยวกับการสร้างวิธีการเล่าเรื่องใหม่ๆ ทำให้หนังตะลุง

---

[64]Scott McCloud, **Understanding Comics: The Invisible Art** (New York: HarperCollins Publishers Inc 2001), 36.

ตอนที่ 1 นี้ได้ใช้ฉากในตอนแรกเป็นภาพจากสถานที่จริงคือบริเวณสกายวอล์คสี่แยกปทุมวันกับหอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร เพื่อให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกว่ากำลังเข้าไปอยู่ในเหตุการณ์ขณะนั้น และเมื่อตัดภาพเป็นตัวละครหนังตะลุงผู้ชมจะเข้าใจได้อย่างอัตโนมัติว่าตัวหนังตะลุงได้เข้ามาอยู่ในอาคารนี้แล้ว และสิ่งสำคัญอีกประการหนึ่งคือข้าพเจ้าต้องการทดลองหาวิธีการแสดงหนังตะลุงรูปแบบใหม่เพราะการทำงานศิลปะที่ดีควรมีรูปแบบเฉพาะและควรค้นหาเทคนิควิธีการใหม่ๆ ขึ้นมา เช่น กลุ่มศิลปินในยุคศิลปะสมัยใหม่ที่พวกเขาพยายามแสดงความสำคัญของการเห็นและธรรมชาติการรับรู้ (Perceptual Nature) ผ่านทางผลงานศิลปะของพวกเขา เพื่อที่ต้องการค้นหาหลักการสร้างภาพศิลปะแนวใหม่ขึ้นจนกลายเป็นลักษณะพิเศษที่โดดเด่นของศิลปินในยุคนั้น[65]

เพื่อสร้างความเข้าใจเรื่องการรับรู้อย่างเป็นระบบมากขึ้น ข้าพเจ้าจึงได้ค้นคว้าทฤษฎีทางระบบประสาทวิทยาในตัวมนุษย์ที่เกี่ยวข้องเพื่อนำมาประยุกต์ใช้ในการแสดงหนังตะลุงครั้งนี้ ในทางวิทยาศาสตร์สมองมนุษย์มีหน้าที่สำคัญต่อส่วนกลางระบบประสาท เช่น ทำหน้าที่ควบคุมการเคลื่อนไหว, การรับความรู้สึก, ความสามารถในการประมวลภาพและมิติสัมพันธ์ (Visual and Spatial Processing) จากสิ่งที่ไม่เป็นรูปแบบให้กลายเป็นสิ่งที่เป็นรูปแบบ แล้วสร้างภาพที่เราเข้าใจได้ปรากฏขึ้นในสมอง การรับรู้ทางการมองเห็น (Visual Perception) เป็นผลจากการประมวลขั้นสูงซึ่งความสามารถทางการรับรู้ไม่ได้มาจากการมองเห็นเพียงอย่างเดียวแต่มาจากการประมวลผลอย่างเป็นระบบกับด้านอื่นซึ่งคือกระบวนการทางปัญญาเพื่อแปลความหมายของสิ่งที่มองเห็นไปรวมกับประสบการณ์ที่เคยได้รับมาก่อน[66]

พื้นฐานระบบการประมวลผลทางภาพของมนุษย์จึงมีดังนี้

Visual Discrimination[67] คือความสามารถในรับรู้ความแตกต่างรายละเอียดในภาพที่มองเห็น การแยกแยะระบุความเหมือนความแตกต่างของรูปทรง, สี, ตำแหน่ง หรือความต่างของวัตถุตั้งแต่ 2 อย่างขึ้นไป[68]

---

[65]นรินทร์ รัตนจันทร์, **ศิลปะกับเทคโนโลยีในยุคสมัยใหม่** (เอกสารประกอบการสอน), 10.

[66]นันทา ลีนะเปสนันท์, สุชาดา กรเพชรปาณี, ปรัชญา แก้วแก่น, **การฝึกหัดการรับรู้ทางการมองเห็นโดยประยุกต์ทฤษฎีเส้นทางการเคลื่อนที่ของหลานวัตถุสำหรับเพิ่มความสามารถทางปัญญาของนักเรียนระดับมัธยมศึกษาตอนต้น** (บทความ) วิทยาการวิจัยและวิทยาการปัญญา ปีที่ 15 ฉบับที่ 2 กรกฎาคม – ธันวาคม 2560, 39.

[67]Carmen Willings, **Visual Discrimination**, accessed March 25, 2021, available from, https://www.teachingvisuallyimpaired.com/

Visual Figure - Ground คือความสามารถในการรับรู้ฉากหน้าและพื้นหลัง หรือความพยายามในการแยกรูปร่างของวัตถุออกจากพื้นหลัง[69]

Visual Closure ความสามารถในการรับรู้ว่ารูปภาพหรือวัตถุคืออะไรเมื่อส่วนหนึ่งของรูปภาพหรือวัตถุนั้นหายไป นอกจากนี้ยังเป็นความสามารถในการรับรู้ความแตกต่างของคำที่คล้ายกันอย่างรวดเร็วเพื่อให้สามารถอ่านได้อย่างคล่องแคล่ว

Visual Memory, Visualization คือความสามารถในการจำข้อมูลภาพในช่วงเวลาหนึ่งเพื่อให้สามารถประมวลรูปร่างหรือวัตถุตามลำดับที่ถูกต้องได้ เช่น พื้นผิว, สี, ขนาด และแนวของทิศทาง โดยผ่านการประมวลผลส่วนใหญ่ในบริเวณส่วนหน้าของสมอง และจากการศึกษาแสดงให้เห็นว่าโดยเฉลี่ยแล้วคนส่วนใหญ่สามารถจำรายการได้ถึงสี่อย่างถึงแม้จะเป็นสิ่งที่แตกต่างกัน[70]

ภาพที่ 65 ภาพตัวละครมารีนกำลังคุยกับแปงเมืองในฉากนิทรรศการศิลปะ

ถัดจากฉากหอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานครได้เข้าสู่ฉากที่มีบทพูดของแปงเมืองที่พูดว่า “วันนี้ได้มาชมการแสดงงานศิลปะรู้สึกตื่นเต้นที่ได้เข้ามาในเมืองหลวง” และแปงเมืองได้กล่าวถึงการแพร่ระบาดของเชื้อไวรัสโควิด-19 ซึ่งในบทนี้ข้าพเจ้าต้องการสะท้อนให้เห็นถึงเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริงในสถานการณ์โลกเพื่อทำให้ผู้ชมได้นึกถึงผลกระทบของช่วงเวลานี้ร่วมไปด้วยกันกับบทหนังตะลุงในเรื่องการแพร่ระบาดของเชื้อไวรัสนี้ยังนำไปพูดถึงอีกครั้งในบางตอนของบทหนังตะลุงเพื่อตรึงอารมณ์ของผู้ชมให้ติดอยู่กับภาพเรื่องราวในปัจจุบันด้วย

---

[68]David H Foster, **Visual Discrimination**, Journal of Experimental Psychology,

[69]M. Peterson, Elizabeth Salvagio, **Figure-ground perception**, accessed March 25, 2021, available from https://www.semanticscholar.org/paper/Figure-ground-perception-Peterson-Salvagio/5c9790a76cf688ff21663f692907bff3748845d4

[70]Alan Baddeley, Michael W. Eysenck, Michael C. Anderson, **Memory** (New York: psychology Press), 33–34.

จากนั้นแปงเมืองได้พบกับมารีนและได้พูดคุยทำความรู้จักซึ่งกันและกัน ข้าพเจ้าได้นำทฤษฎีการสร้างตัวละครให้มีเอกลักษณ์เฉพาะโดยให้แปงเมืองมีลักษณะ (Character) เป็นคนตลก และมีสำเนียงการพูดทางภาษาไทยถิ่นใต้หรือที่เรียกว่าภาษาทองแดงเพื่อบ่งบอกถึงตัวตนถิ่นฐานของตัวละคร ส่วนมารีนเป็นชาวกรุงเทพฯ ที่มีภาพลักษณ์ทันสมัยตามลักษณะของคนเมือง ตัวละครทั้งสองนี้เป็นตัวนำหลักในการดำเนินเรื่อง ซึ่งมีหน้าที่บรรยายเหตุการณ์จากต้นไปจนจบ

บทสนทนาดำเนินไปจนถึงช่วงที่ทั้งสองพูดถึงผลงานศิลปะรูปหนึ่งคือภาพ “เสรีภาพนำประชาชน” ของเออแฌน เดอลาครัว สำหรับจุดประสงค์หนึ่งในการสร้างหนังตะลุงเรื่องนี้คือการนำเสนอประวัติศาสตร์ศิลปะควบคู่ไปกับการเล่าเรื่องทำให้หนังตะลุงเรื่องนี้จึงมีลักษณะกึ่งสารคดี (documentary) ซึ่งมีจุดมุ่งหมายเพื่อให้ผู้ชมได้รับสาระความรู้ที่เป็นประโยชน์ประกอบกับบทของหนังควบคู่กันไป

ภาพที่ 66 ภาพผลงานศิลปะ “เสรีภาพนำประชาชน” ของเออแฌน เดอลาครัว

สรุปเนื้อหาของตอนที่ 1 ข้าพเจ้าได้ใช้แนวคิดการผูกเรื่องให้เชื่อมโยงกลับไปในประวัติศาสตร์โลก ซึ่งแปงเมืองและมารีนเป็นตัวละครหลักที่ดำเนินเรื่องไปตลอดจนจบ แปงเมือง (ตัวละครชาย) เป็นตัวละครที่สัมพันธ์กับเรื่องราวของนักปฏิวัติบ้านอ่าวศรีเมือง จ.นครศรีธรรมราช และเป็นนักศึกษาศิลปะที่สนใจในศิลปะร่วมสมัย เรื่องราวได้ถูกดำเนินด้วยฉากสนทนาของตัวละครทั้งสองที่พบกันในพิธีเปิดนิทรรศการศิลปะแห่งหนึ่งในหอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานครที่จัดขึ้นเพื่อส่งเสริมความสัมพันธ์ระหว่างประเทศไทยกับประเทศฝรั่งเศส ซึ่งในนิทรรศการนี้แปงเมืองได้พบกับมารีนผู้ทำหน้าที่เป็นภัณฑารักษ์และทั้งคู่ได้สนทนาแลกเปลี่ยนความคิดกันในภาพผลงาน “เสรีภาพนำประชาชน” ศิลปินชาวฝรั่งเศสเออแฌน เดอลาครัว ซึ่งจะเป็นรอยต่อสู่เรื่องราวในตอนที่ 2 ถัดไป

บทวิเคราะห์ตอนที่ 2 “เสรีภาพนำประชาชน”

ฉากแรกของตอนที่ 2 ได้ใช้ตัวละครแปงเมืองแสดงการเกี้ยวจอและเข้าสู่บทกลอนดังนี้

อย่าให้ใคร มากดขี่ ความเป็นธรรม อย่าให้ใคร มาปลุกปั่น แบ่งเราได้

ลุกขึ้นสู้ อย่ายอมถอย ท้อแท้หาย อันฝันร้าย มลายได้ เพราะสามัคคี

แค่ร่วมมือ ร่วมใจ ให้เป็นหนึ่ง เข้าให้ถึง ปรารถนา อย่าได้หนี

สู้ให้สุด หมดแรงตั้ง ด้วยชีวี ชัยชนะ ครั้งนี้ เป็นของเธอ

นะสาวเห้อ.....ด้วยรักและเสรีภาพ

ในช่วงเริ่มต้นข้าพเจ้าได้พูดบรรยายถึงการย้ายสถานที่จากเดิมที่หอศิลป์เปลี่ยนมาเป็นย่านถนนข้าวสาร เนื่องจากความเดิมตอนที่แล้วแปงเมืองได้เอ่ยปากชวนมารีนออกมาพูดคุยกันต่อเรื่องประวัติศาสตร์ที่เขาทั้งสองต่างให้ความสนใจ

ภาพที่ 67 ภาพถนนข้าวสารที่นำมาใช้ประกอบกับการเล่าเรื่องในตอนที่ 2

มารีนเล่าถึงรายละเอียดผลงาน “เสรีภาพนำประชาชน” (*Liberty Leading the People, 1830*) ของศิลปินเออแฌน เดอลาครัว (Eugène Delacroix) ซึ่งมีจุดกำเนิดจากเหตุการณ์ปฏิวัติของประชาชนช่วงปี ค.ศ. 1830 เป็นภาพการต่อสู้ของประชาชนกับอำนาจการปกครองกษัตริย์ฝรั่งเศส รวมถึงปัญหาความไม่สงบทางการเมืองมาอย่างยาวนานตั้งแต่ช่วงทศวรรษที่ 1780

เรื่องของภาพเขียนและประวัติศาสตร์การต่อสู้ทางการเมืองได้ถูกนำมาขยายความผ่านบทสนทนาของตัวละครทั้งสอง และในเนื้อหาตอนนี้ได้พูดถึงเรื่องการวิเคราะห์ผลงานศิลปะซึ่งเป็นการใช้ความรู้ความสามารถเฉพาะด้านของข้าพเจ้าที่ได้ศึกษามาโดยตรงนำมาเสริมสร้างให้หนังตะลุงของ

ข้าพเจ้ามีเอกลักษณ์พิเศษเพิ่มขึ้น เพื่อมองหาอัตลักษณ์พิเศษของตนเองในการสร้างหนังตะลุงประเภทกึ่งสารคดีที่นำเสนอเรื่องราวทางด้านศิลปะต่อไปในอนาคต

ในตอนนี้ข้าพเจ้าได้รับแรงบันดาลใจจากภาพยนตร์เรื่องเดอะดาวินชี่โค้ด (The Da Vinci Code) ที่ได้อิงเรื่องราวทางศิลปะไว้ในตัวบทประพันธ์ของเรื่อง ซึ่งภาพยนตร์เรื่องนี้ได้นำนิยายเรื่อง “The Da Vinci Code” ของแดน บราวน์ (Dan Brown) ที่ได้พูดถึงงานศิลปะและวรรณกรรมในศิลปะยุคเรอเนสซองส์ (Renaissance) โดยเฉพาะผลงานของเลโอนาร์โด ดาวินชี (Leonardo da Vinci) ศิลปินชาวอิตาลีที่ในภาพยนตร์ได้นำภาพจิตรกรรมโมนาลิซาและภาพผลงานอาหารมื้อสุดท้ายมาใช้เป็นส่วนสำคัญในการดำเนินเรื่องราวทั้งหมด

ข้าพเจ้าได้นำวิธีการเดียวกันนี้มาใช้ในเรื่อง “นักรบแดนใต้ สหายดาวแดง” ซึ่งให้เรื่องราวมีความเชื่อมโยงไปกับภาพผลงานจิตรกรรม “เสรีภาพนำประชาชน” ของเออแฌน เดอลาครัว ซึ่งอยู่ในศิลปะลัทธิโรแมนติกและเป็นที่ทราบกันดีว่าภาพนี้ได้ถูกนำมาใช้เป็นสัญลักษณ์ (icon) เครื่องหมายของการแสดงออกในเรื่องเสรีภาพมากที่สุดภาพหนึ่งในโลก ตัวอย่างหนึ่งที่เห็นได้ชัดเจนของการนำภาพผลงานชิ้นนี้มาเป็นสัญลักษณ์การแสดงออกคือวงดนตรีโคลด์เพลย์ (Coldplay) ที่เป็นวงดนตรีแนวร็อกประเทศอังกฤษได้ประพันธ์บทเพลงที่ชื่อว่า “วีวา ลา วีดา” (Viva La Vida) ซึ่งคำนี้เป็นภาษาสเปนและเมื่อแปลเป็นภาษาอังกฤษแล้วมีความหมายว่า “Long Live Life” หมายถึง “สดุดีแด่ชีวิต” เพลงนี้คริส มาร์ติน (Chris Martin) หนึ่งในสมาชิกของวงตำแหน่งร้องนำได้รับแรงบันดาลใจการแต่งเพลงจากชีวิตศิลปินหญิงชาวเม็กซิกัน ฟรีดา คาห์โล (Frida Kahlo) และจากผลงานศิลปะชื่อ “*Viva La Vida, 1954*” โดย คริส มาร์ติน สมาชิกวงโคลด์เพลย์ได้ให้สัมภาษณ์ไว้ว่า “แม้เธอต้องทนอยู่กับความเจ็บปวดอย่างทุกข์ทรมาน แต่เธอก็ได้วาดภาพขนาดใหญ่ที่บ้านของเธอซึ่งมีข้อความว่า “สดุดีแด่ชีวิต” (*Viva La Vida*) ฉันรู้สึกซาบซึ้งและยกย่องในสิ่งนี้มากๆ”[71]

ส่วนในอัลบั้มชุดนี้ของวงได้ใช้ภาพผลงานจิตรกรรม “เสรีภาพนำประชาชน” เป็นภาพหน้าปกของวงออกแบบโดย แทปปิน กอฟตัน (Tappin Gofton) และในมิวสิควิดีโอเพลง “Viva La Vida” ได้ใช้ภาพเขียนชิ้นนี้เป็นหัวใจของการแสดงออกเช่นเดียวกัน ผลงานมิวสิควิดีโอในเพลง “Viva

[71]RollingStone, **Coldplay's New Album Title Revealed**, accessed March 25, 2021, available from https://www.rollingstone.com/music/music-news/rolling-stone-exclusive-coldplays-new-album-title-revealed-98198/

La Vida” ได้ถูกสร้างขึ้นมาสองรูปแบบ (version) โดยใช้ภาพเขียนจิตรกรรม “เสรีภาพนำประชาชน” เป็นตัวนำเรื่องเหมือนกันโดยรูปแบบที่หนึ่งกำกับโดย Hype Williams ผู้กำกับชาวอเมริกันและรูปแบบที่สองกำกับโดย Anton Corbijn ผู้กำกับชาวเนเธอร์แลนด์

ภาพที่ 68 ภาพหน้าปกอัลบั้มชุด “Viva La Vida” วงโคลด์เพลย์
ที่มา : Coldplay, **Viva La Vida** [Online], accessed 26 March 2021. available from https://timeline.coldplay.com/release/viva-la-vida-or-death-and-all-his-friends/

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ 69 ภาพผลงานมิวสิควิดีโอเพลง “Viva La Vida” ทั้งสองรูปแบบ

ที่มา : Coldplay, **Viva La Vida** [Online], accessed 29 March 2021. available from https://www.youtube.com/watch?v=1kVxpsi1XQ4

ภาพที่ 70 ผลงานจิตรกรรม “สดุดีแด่ชีวิต” (Viva La Vida, 1954) ของฟรีดา คาห์โล

ที่มา : Coldplay, **Viva La Vida** [Online], accessed 29 March 2021. available from https://www.rollingstone.com/music/music-news/rolling-stone-exclusive-coldplays-new-album-title-revealed-98198/

ภาพที่ 71 ภาพแปงเมืองกำลังเล่าเรื่องงานจิตรกรรมเสรีภาพนำประชาชน

ข้าพเจ้าได้ใช้ตัวละครแปงเมืองเล่าถึงตำนานและบริบทต่างๆ ของเรื่องราวที่เกิดขึ้นซึ่งเป็นที่มาของภาพเขียนชิ้นนี้และให้แปงเมืองวิเคราะห์ถึงองค์ประกอบภาพผลงานโดยนำมาเปรียบเทียบกับภาพเขียนอีกชิ้นที่เป็นแรงบันดาลใจให้แก่เดอลาครัว ข้าพเจ้าได้นำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมเสรีภาพนำประชาชนมาอธิบายผ่านตัวละครทั้งสอง (แปงเมืองและมารีน) คือเรื่องราวที่ศิลปินเดอลาครัวได้วาดภาพต้นแบบด้วยหมึกดำประมาณสิบภาพเพื่อศึกษาลักษณะกายวิภาคมนุษย์ เช่น ท่วงท่าของคนนอนราบบนพื้นและลักษณะการขยับตัวเคลื่อนไหวของร่างกายคนในทิศทางต่างๆ เพื่อนำรูปของกลุ่มคนมาจัดวางในภาพโดยเป็นส่วนสำคัญที่เขาจะแสดงออกมาในผลงาน

เดอลาครัวได้ศึกษาวิธีการจัดวางองค์ประกอบภาพแบบรูปทรงพีระมิดในผลงานเดอะราฟ ออฟ เมดูซา (*The Raft of Medusa, 1818–19*) ของ ทีโอเดอร์ เจอร์ริโค้ (Théodore Géricault) และการใช้สัญลักษณ์ต่างๆ ที่แฝงไว้ในผลงานเสรีภาพนำประชาชน เช่น หญิงสาวตรงกลางภาพผลงานนี้คือมารีอาน (Marianne) เป็นชื่อเรียกของบุคลาธิษฐานซึ่งเป็นบุคคลที่ไม่ได้มีอยู่จริงแต่เขานำมาใช้เพื่อเป็นสัญลักษณ์ของความดีงามและความบริสุทธิ์ หรือลักษณะการเอียงใบหน้าให้เห็นเพียงด้านข้างและการจัดวางกายวิภาคท่ายืนรูปตัวเอสที่แสดงให้เห็นถึงพลังการเคลื่อนไหวแบบศิลปะบาโรกซึ่งการนำรูปร่างของสตรีเพศมาใช้เป็นจุดเด่นในงานมีให้เห็นมาแล้วตั้งแต่ยุคสมัยศิลปะกรีก

ภาพที่ 72 ภาพ “เดอะราฟ ออฟ เมดูซา” (ทางซ้าย) และภาพ “เสรีภาพนำประชาชน”

ภาพที่ 73 การวางองค์ประกอบกายวิภาครูปตัวเอส

ดังนั้นการแสดงหนังตะลุงของข้าพเจ้าในตอนที่สองได้มุ่งเน้นให้ผู้ชมรับรู้ถึงประวัติศาสตร์การเปลี่ยนแปลงทางการเมืองในอดีตและประวัติศาสตร์ศิลปะจากภาพเขียนจิตรกรรมที่เกี่ยวข้องกับเรื่องการเมืองในช่วงเวลาดังกล่าว ซึ่งในการแสดงของข้าพเจ้าได้บรรยายเนื้อหาเหล่านี้พร้อมกับภาพประกอบกับเรื่องราวที่นำเสนอ ตัวอย่างเช่นในขณะทำการแสดงสดตอนที่ข้าพเจ้าบรรยายถึงเรื่องการวางองค์ประกอบท่ากายวิภาครูปตัวเอสข้าพเจ้าจะใช้ภาพตัวอย่างรูปนี้ (ภาพที่ 73) แสดงผ่านทางจอมอนิเตอร์เพื่อให้ผู้ชมได้เห็นภาพที่พูดถึงและเข้าใจตรงกันกับความหมายที่ต้องการนำเสนอ

ในยุคแรกของประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ภาษายังไม่ได้ถูกนำมาใช้เป็นส่วนหนึ่งของการเล่าเรื่อง (narrative cinema) ภายหลังจากการจัดประชุม FIAF ที่เมืองไบรท์ตัน ประเทศอังกฤษ นักวิชาการนักประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ ได้จัดตั้งโครงการเฉพาะกิจเรียกว่า “Brighton Project” เพื่อทำการศึกษาวิจัยและทบทวนแนวคิดของภาพยนตร์ในยุคแรกเริ่มขึ้นมาใหม่โดยเรียกยุค 10 ปีแรกของการเกิดภาพยนตร์ว่า “ภาพยนตร์แห่งความดึงดูดใจ” (cinema of attractions) เพราะภาพยนตร์ในยุคแรกมีเพียงภาพผู้คน, การกระทำ, สิ่งของ, ฉากทิวทัศน์ที่แปลกตา ทั้งหมดนี้เพื่อสร้างความประหลาดใจให้เกิดอาการที่ตื่นตะลึง สิ่งเหล่านี้เป็นลักษณะโดดเด่นเฉพาะที่แสดงถึง “สุนทรียภาพแห่งความดึงดูดใจ” (aesthetic of attractions) ที่มุ่งเน้นการกระตุ้นและสนองตอบต่อความสนใจใคร่รู้และความอยากรู้อยากเห็นของผู้ชม[72] ดังนั้นการเพิ่มภาพนิ่งในขณะการแสดงของหนังตะลุงจะช่วยให้ผู้ชมสามารถทำความเข้าใจกับบริบทเนื้อเรื่องได้อย่างละเอียดและตรงประเด็นภายในระยะเวลาที่รวดเร็ว โดยทางทฤษฎีภาพยนตร์เรียกความหมายแบบนี้ว่า “ผู้บรรยายภายใน”

[72]วีระชัย ตั้งสกุล, **ทฤษฎีและการวิจารณ์ภาพยนตร์เบื้องต้น** (นนทบุรีฯ: สำนักพิมพ์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช 2548), 28.

(internalized lecturer)[73] คือการเล่าเรื่องราวโดยการเลือกและจัดเรียงภาพเพื่อจัดลำดับความสำคัญของเนื้อหาและสร้างความหมายของการเล่า ทำให้พื้นที่และเวลาของการเล่ามีความชัดเจน ผู้ชมสามารถทำความเข้าใจและติดตามเรื่องราวไปพร้อมกับหนังตะลุงอย่างไม่ติดขัด

สรุปเนื้อหาของตอนที่ 2 ตัวละครหลักแปงเมืองและมารีนได้พูดถึงเรื่องราวการเรียกร้องความยุติธรรมและการต่อสู้ของประชาชนในเหตุการณ์ปฏิวัติฝรั่งเศสปี ค.ศ. 1830 และในบทหนังตะลุงได้นำภาพผลงานศิลปะ “เสรีภาพนำประชาชน” ของศิลปิน เออแฌน เดอลาครัว ซึ่งข้าพเจ้าต้องการนำมาเปรียบเทียบกับเรื่องราวการต่อสู้ทางการเมืองในประเทศไทยตอนถัดไป ทั้งเป็นการใช้ภาพจิตรกรรมซึ่งเป็นสื่อทางทัศนศิลป์มาเป็นส่วนหนึ่งของการเล่าเรื่อง เพราะภาพผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้มีคุณค่าทางประวัติศาสตร์เป็นอย่างมากและช่วยส่งเสริมเนื้อหาในหนังตะลุงได้เป็นอย่างดี

ภาพเขียนสีน้ำมัน “เสรีภาพนำประชาชน” ของศิลปิน เออแฌน เดอลาครัว ได้สื่อความหมายอันทรงพลังปลุกเร้าจิตวิญญาณผู้คนสะท้อนรูปการณ์จิตสำนึกของการเรียกร้องสิทธิและเสรีภาพมนุษย์ได้อย่างเด่นชัด ผลงานชิ้นนี้ได้ถูกนำมาพูดถึงตลอดทุกยุคทุกสมัยและเป็นภาพที่ประชาชนนำมาใช้เป็นสัญลักษณ์การแสดงออกเรียกร้องความยุติธรรมอยู่เสมอ การเรียนรู้ประวัติศาสตร์ในอดีตนั้นมีคุณค่าและความหมายเป็นอย่างยิ่งเพราะจะทำให้เราเห็นประสบการณ์ ข้อคิด ปรัชญาต่างๆ ที่นำมาใช้เป็นบทเรียนอันทรงคุณค่าแก่การศึกษาของมนุษยชาติ เพื่อที่จะใช้ก้าวเดินสู่อนาคตข้างหน้าได้อย่างแข็งแรงและมั่นคงยิ่งขึ้นไป

[73]เรื่องเดียวกัน, 30.

บทวิเคราะห์ตอนที่ 3 “นักรบอ่าวศรีเมือง นครศรีธรรมราช: เหตุปะทะเขตงาน 34”

ฉากแรกของตอนที่ 3 ได้ใช้ตัวละครแปงเมืองแสดงการเกี้ยวจอและเข้าสู่บทกลอนดังนี้

เสรีภาพ อยู่คู่ มวลมนุษย์ ประชาธิปไตย สร้างความสุข ความสดใส

หน้าที่นี้ อยู่ที่เรา ประชาชนไทย ธำรงไว้ อย่าให้ใคร มาย่ำยี

แผ่นดินนี้ เป็นที่ฝัง รกรากเกิด รักษาเถิด อย่าให้ใคร มาป่นปี้

คุณธรรม เป็นพลัง นำชีวี ปฐพี สามัคคี พี่น้องไทย

นะสาวเห้อ.....ด้วยรักและเสรีภาพ

ในช่วงแรกของตอนที่ 3 ข้าพเจ้าได้บรรยายถึงการเปลี่ยนสถานที่จากถนนข้าวสารมาสู่สวนสันติชัยปราการซึ่งเป็นสวนสาธารณะริมแม่น้ำเจ้าพระยาในเขตพระนคร กรุงเทพฯ จากนั้นฉากถัดมาตัวละคร

แปงเมืองได้พูดคุยกับมารีนว่าประวัติภาพเขียนจิตรกรรมสีน้ำมัน “เสรีภาพนำประชาชน” ของศิลปินเดอลาครัวชิ้นนี้ทำให้เขานึกถึงเรื่องราวผู้คนที่บ้านเกิดซึ่งเป็นเพียงชาวบ้านธรรมดาที่ได้รวมตัวกันต่อสู้เพื่ออุดมการณ์ความถูกต้อง ข้าพเจ้าได้ใช้ตัวละครแปงเมืองเล่าเรื่องประวัติพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยซึ่งเรื่องราวที่เกิดขึ้นทั้งหมดในตอนที่ 3 นี้เป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริงในครอบครัวของข้าพเจ้าและเกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์การต่อสู้ทางการเมืองไทยในอดีต

ภาพที่ 74 ภาพสวนสันติชัยปราการ

เรื่องราวในตอนนี้ดำเนินขึ้นจากตัวละครแปงเมืองเล่าเรื่องสมาชิกพรรคคอมมิวนิสต์ฯ คนหนึ่งได้ถูกมอบหมายให้มาเป็นสหายลับเข้ามาเผยแพร่แนวคิดการปฏิวัติต่อประชาชนชาว จ.นครศรีธรรมราช และมีสหายเอิบ (ก้าน ปานช่วย) ซึ่งมีหน้าที่รับผิดชอบในพรรคฯ เป็นประธานกรรมการจังหวัดนครศรีธรรมราช และกรรมการประธานภาคใต้ที่ได้ทำงานแนวรุกขยายเขตงานสะสมกำลังอาวุธเพื่อจัดตั้งกองทหารจรยุทธ์ขึ้นมา และฝึกฝนชาวบ้านเรื่องการสู้รบเพื่อประสานการเคลื่อนไหวตามหมู่บ้านและบริเวณพื้นที่เขตงาน 34 บ้านอ่าวศรีเมือง ต.หมอบุญ อ.จุฬาภรณ์ จ.นครศรีธรรมราช

จากนั้นตัวละครแปงเมืองได้เล่าประวัติศาสตร์เรื่องการปฏิวัติในต่างประเทศอย่างเช่นรัสเซียและจีน ส่วนในประเทศไทยปี พ.ศ. 2475 เกิดการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญคือการเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ไปเป็นระบอบประชาธิปไตยแบบรัฐสภา และเขาได้เล่าเรื่องการก่อตั้งพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยที่ได้ทำการต่อสู้เคลื่อนไหวพร้อมกับกองกำลังของพรรคฯ คือกองทัพปลดแอกประชาชนแห่งประเทศไทย และการสู้รบครั้งแรกที่บ้านนาบัว ต.โคกหินแฮ่ อ.เรณูนคร จ.นครพนม จากเรื่องราวทั้งหมดนี้ที่เล่ามาในข้างต้นเพื่อให้ผู้ชมเห็นถึงประวัติความเป็นมาของการต่อสู้และการเปลี่ยนแปลงในแต่ละภาคส่วน ก่อนที่ข้าพเจ้าจะนำเข้าสู่เรื่องราวการต่อสู้ของเขตงาน 34 จ.นครศรีธรรมราช

เมื่อถึงฉากของนักปฏิวัติบ้านอ่าวศรีเมืองข้าพเจ้าได้ใช้ตัวละครสหายเอิบเล่าถึงสภาวะทางสังคมที่เกิดขึ้นในช่วงปี พ.ศ. 2520 ที่ประชาชนไม่มีสิทธิเสรีภาพไม่ได้รับความเป็นธรรมถูกเอารัดเอาเปรียบจากการปกครองแบบเผด็จการซึ่งใครที่ไม่เห็นด้วยกับรัฐบาลก็จะถูกปราบปรามและจับกุม โดยหนทางเดียวที่จะหลุดพ้นจากความเลวร้ายนี้คือการร่วมกันต่อสู้กับเผด็จการด้วยกำลังอาวุธใช้วิธีจรยุทธ์ป่าล้อมเมืองและร่วมต่อสู้กับพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย

ภาพที่ 75 ภาพตัวละครสหายเอิบในฉากการต่อสู้เขตงาน 34 บ้านอ่าวศรีเมือง

ซิกฟรีด แครกอาวร์ (Siegfried Kracauer) เป็นนักเขียน, นักหนังสือพิมพ์, นักวิจารณ์ทั้งทางด้านศิลปวัฒนธรรมและภาพยนตร์ชาวเยอรมนีและยังเป็นนักทฤษฎีในแนวสัจนิยมได้กล่าวว่า การสร้างภาพยนตร์ ผู้สร้างอาจถ่ายทอดความประทับใจส่วนตัวหรือนำเสนอเรื่องราวบางอย่างของชีวิตที่สร้างมาจากเรื่องจริงในรูปแบบภาพยนตร์สารคดี งานเหล่านี้ได้เจาะจงค้นหานำเสนอเรื่องราวอย่างหลากหลาย มีโครงเรื่องที่เปิดกว้างเป็นแนวทางพัฒนาสังคมอย่างถูกวิธี สามารถหยั่งถึงความคิดในอุดมคติของการพูดถึงข้อเท็จจริง ดังนั้นการเนรมิตผลงานจากวัตถุดิบสัจจะแห่งความจริงผู้เขียนบทภาพยนตร์แนวเล่าเรื่องไม่ควรรู้สึกผิดที่จะให้เรื่องปรากฏตัวของมันออกมาตามธรรมชาติตามวิถีทางของเรื่องราวการละคร ซึ่งภาพยนตร์แนวการเล่าเรื่อง (Found Story Film) เนื้อหาจะขึ้นกับความยุ่งเหยิงสับสนและไม่คาดฝันตามวัฏจักรชีวิตมนุษย์ที่หมุนเวียนเปลี่ยนไป เป็นเรื่องราวที่ไม่มีการเริ่มต้นสิ้นสุด ไม่มีการแต่งเติมไม่มีความแน่นอนและเรื่องราวประเภทนี้ไม่เคยที่จะนำพาผู้ชมไปสู่ความคิดอันชั่วร้าย สำหรับเรื่องที่นำมาจากชีวิตจริงตัวละครจริงจะมีจุดประสงค์การเสนอมุมมองตามสถานการณ์ทำให้ผู้ชมพิจารณาบุคลิกของตัวละครได้อย่างลึกซึ้งและมีอารมณ์ความรู้สึกอย่างรุนแรงต่อตัวบทละครที่นำเสนอ[74]

ทฤษฎีภาพยนตร์แนวสัจนิยมเกิดขึ้นช่วงราวต้นทศวรรษ 1940 เนื่องจากคนรุ่นใหม่ต้องการสร้างเรื่องราวที่เป็นจริง (new realism) นำเสนอชีวิตผู้คนธรรมดาสามัญของสังคมชีวิตชนชั้นลูกจ้างเรื่องราวการต่อต้านสงคราม ผลพวงของสงคราม และสะท้อนวิถีชีวิตสภาพผู้ใช้แรงงานที่ได้รับผลกระทบจากสงครามโลกครั้งที่ 2 โดยภาพยนตร์ที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างมากคือเรื่อง “Rome Open City” ในปี ค.ศ. 1945 ซึ่งเผยให้เห็นถึงความเป็นจริงบนท้องถนนระหว่างการยึดครองของนาซี ภาพยนตร์เรื่องนี้แสดงให้เห็นถึงความร่วมมือของประชาชนในการต่อสู้กับพวกนาซีโดยผู้กำกับนำภาพการถ่ายทำจากสถานที่และเหตุการณ์จริง ด้วยการแสดงที่ปล่อยให้เป็นไปตามธรรมชาติมากที่สุด และในบางฉากได้ตัดต่อภาพยนตร์ร่วมกันกับภาพข่าวจากโทรทัศน์ ซึ่งภาพยนตร์เรื่องนี้ได้นำเสนอภาพชีวิตจริงของชาวอิตาลีในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 และเป็นแรงบันดาลใจให้มีการสร้างภาพยนตร์ในแนวนี้ตามมาอีกมากมาย

---

[74]วีระชัย ตั้งสกุล, **ทฤษฎีและการวิจารณ์ภาพยนตร์เบื้องต้น** (นนทบุรีฯ: สำนักพิมพ์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช 2548), 177.

ภาพที่ 76 ภาพยนตร์แนวสัจนิยมเรื่อง Rome Open City
ที่มา : Roberto Rossellini, **Rome Open City (1945)** [Online], accessed 31 March 2021. available from https://www.youtube.com/watch?v=JvkkDvKGR_4

ในปี ค.ศ. 1934 โจเซฟ สตาลิน (Joseph Stalin) ผู้นำของสหภาพโซเวียตช่วงทศวรรษที่ 1920 ถึงปี ค.ศ. 1953 เป็นผู้ดำรงตำแหน่งเลขาธิการพรรคคอมมิวนิสต์แห่งสหภาพโซเวียต (The Communist Party of the Soviet Union) ได้กำหนดให้มีนโยบายสร้างผลงานศิลปะและภาพยนตร์ที่เน้นการโฆษณาชวนเชื่อ (propaganda) นำเสนอแนวคิดของพรรคฯ ผ่านทางศิลปะรูปแบบสัจสังคมนิยม (Socialist Realism) เป็นศิลปะที่นำเสนอความคิดอุดมคติของปรัชญาคอมมิวนิสต์และสังคมนิยมตามลัทธิมาร์กซิสต์ (Marxist) ซึ่งเป็นแนวคิดของ คาร์ล มาร์กซ์ (Karl Marx) โดยศิลปะแนวทางนี้จะนำเสนอภาพของความเป็นจริงที่สะท้อนเรื่องการปฏิวัติเปลี่ยนแปลง เผยแพร่อุดมการณ์ของพรรคคอมมิวนิสต์ด้วยการเผยภาพชีวิตประชาชนในสังคมอย่างตรงไปตรงมาและเชื่อว่าศิลปะควรให้ข้อคิดและเป็นแบบอย่างที่ดีแก่ผู้คนในสังคม[75]

จอร์ก ลูคัดส์ (Georg Lukács) นักทฤษฎีวรรณกรรมและนักปรัชญาชาวฮังกาเรียนได้นำเสนอปรัชญาเรื่องทฤษฎีวัตถุนิยมวิภาษวิธี (Dialectical Materialism) ที่ศิลปะควรมุ่งเน้นสู่สัจจะแห่งความเป็นจริง ซึ่งความเป็นจริงในที่นี้หมายถึงความเที่ยงแท้ในธรรมชาติ เพื่อเป็นเป้าหมายที่ปรารถนาในสังคมนิยมโดยการเข้าถึงทฤษฎีนี้มีเพียงการปฏิบัติเท่านั้นถึงจะได้ผล เขากล่าวว่าจิตสำนึกเป็นภาพสะท้อนของความเป็นจริงและความเป็นจริงนั้นผลงานศิลปะควรนำเสนอความหมายที่ตรงไปตรงมาไม่ควรสร้างความแปลกแยกต่อชีวิตผู้คน และขจัดความแปลกแยกที่ผู้คนต้องประสบทน

[75]Nasrullah Mambrol, **Marxism and Literary Theory,** accessed March 31, 2021, available from https://literariness.org/2016/04/12/marxism-and-literary-theory/

ทุกข์ทรมานออกจากชีวิตประจำวันให้หมด เพื่อประชาชนระดับชนชั้นกรรมาชีพจะได้รับสิ่งที่ดีขึ้นจากผลของการร่วมกันปฏิวัติ[76]

สำหรับตอนที่ 3 ในหนังตะลุงข้าพเจ้าได้มีฉากสำคัญในช่วงท้ายของเรื่องที่ตัวละครจากกองทัพปลดแอกประชาชนแห่งประเทศไทยเขตงาน 34 บ้านอ่าวศรีเมืองคือสหายเอิบ, สหายเปรม, สหายเดือน และสหายพิทักษ์ได้ถูกกองกำลังเจ้าหน้าที่รัฐไล่ล่าในเขตป่าและถูกโจมตีจากทางอากาศด้วยการทิ้งระเบิดของเครื่องบินโอวี-10 บรองโก ในฉากการสู้รบครั้งนี้ข้าพเจ้าได้ใช้รูปภาพจริงของเครื่องบินขณะทิ้งระเบิดฉายขึ้นจอมอนิเตอร์เพื่อแสดงเหตุการณ์การสู้รบที่กำลังเกิดขึ้น

ภาพที่ 77 ภาพการทิ้งระเบิดโดยเครื่องบินโอวี-10 บรองโก

ข้าพเจ้าได้ค้นคว้าและวิเคราะห์เรื่องเทคนิคการใช้ภาพเหตุการณ์จริงฉายขึ้นจอมอนิเตอร์เพื่อประกอบการแสดงเพิ่มเติมเพื่อเป็นการค้นหาเหตุผลของการนำเทคนิคการแสดงรูปแบบนี้มาใช้ในหนังตะลุง จึงได้ค้นพบทฤษฎีแนวคิดของ ฮูโก มุนสเตอร์เบิร์ก (Hugo Munsterberg) นักปรัชญาและนักจิตวิทยาชาวเยอรมันจากสำนักจิตวิทยาเกสตัลต์ (The Gestalt School of Psychology) ที่ได้พูดถึงสุนทรียศาสตร์การรับรู้ของผู้ชม, ความสัมพันธ์ระหว่างธรรมชาติ, และโครงสร้างของภาพยนตร์กับจิตใจมนุษย์ ในหนังสือ The Photoplay: A Psychological Study ซึ่งเป็นการศึกษาภาพยนตร์ด้านจิตวิทยา ด้วยการชมภาพยนตร์เป็นกระบวนการทางจิตที่หล่อหลอมจินตนาการ, การรับรู้, ความจำและอารมณ์เข้าไว้ด้วยกัน กระบวนการทั้งหมดนี้ทำให้เห็นภาพเคลื่อนไหวลวงตาที่ประมวลขึ้นในจิตใจของเรา เมื่อนำทฤษฎีนี้มาเปรียบเทียบกับเทคนิคการใช้ภาพจริงในการแสดงของข้าพเจ้าได้สอดคล้องกับเรื่องความต้องการที่จะหลอมรวมการเห็นตัวละครตะลุงกับภาพเหตุการณ์จริงเข้าไว้ เพื่อให้คนดูได้เข้าถึงประสบการณ์พิเศษจากบทละครที่นำเสนอ ส่วนนี้คือองค์ประกอบของจิตวิทยาเกสตัลต์ที่สร้าง

[76]Georg Lukács, **Stanford Encyclopedia of Philosophy,** accessed April 1, 2021, available from https://plato.stanford.edu/entries/lukacs/

สุนทรียศาสตร์แห่งการรับรู้ใหม่ซึ่งมีบทบาทต่อการสร้างจินตนาการในช่วงเวลาการรับชมหนังตะลุง อันประกอบด้วย ความลึกและการเคลื่อนไหว (depth and movement) ความตั้งใจ (attention) ความจำและจินตนาการ (memory and imagination) และด้านอารมณ์ (emotions) มุนสเตอร์เบิร์กได้ศึกษารายละเอียดเล็กๆ น้อยๆ ทั้งหมดที่เราไม่เคยนึกถึงในขณะดูภาพยนตร์ทำให้การศึกษาของเขาครั้งนี้มีบทบาทสำคัญต่อความสามารถของมนุษย์ในการรับรู้และการมองเห็นบางสิ่งเป็นอย่างมาก[77]

ฮูโก มุนสเตอร์เบิร์ก ต้องการวิเคราะห์ภาพในเชิงลึกของการชมภาพยนตร์มากกว่าที่จะมองเป็นภาพแบนๆ (flat picture)[78] และอธิบายให้เราเห็นสิ่งต่างๆ ในแง่มุมที่แตกต่างออกไป การชมภาพยนตร์ต่างจากภาพของโลกความเป็นจริงที่อยู่รายล้อมตัวเราเพราะเป็นความแตกต่างระหว่างสิ่งที่เรารับรู้กับสิ่งที่เราประทับใจ เปรียบได้กับการมองผ่านกล้องสามมิติ (stereoscope) เมื่อมองผ่านกล้องสามมิติดวงตาแต่ละข้างทั้งทางซ้ายและทางขวาจะผสมผสานกันเพื่อสร้างภาพที่สาม ซึ่งทั้งที่เป็นภาพลักษณะแบนทั้งสองข้างแต่เราก็รู้สึกได้ถึงความลึกของภาพในกล้องอันเป็นผลมาจากระบบจิตใจของเราได้รวมภาพเข้าไว้ด้วยกันซึ่งภาพความแบนไม่ได้เกี่ยวข้องกับการรับรู้ความลึก แต่ความลึกที่อยู่ในใจถูกสร้างขึ้นด้วยองค์ประกอบจำนวนหนึ่งได้แก่ ขนาด, มุมมอง, เงา และการเคลื่อนไหว เมื่อนำมาเปรียบเทียบกับการดูภาพยนตร์แล้วภาพเบื้องหน้าเหล่านั้นไม่ใช่ระยะทางของความเป็นจริง แต่ภาพนั้นเกิดจากภาวะจิตใจของเราที่สร้างและประมวลมันขึ้นมาต่างหาก และการเคลื่อนไหวนั้นก็ไม่ใช่ปรากฏการณ์ของการเห็นภาพติดตาแต่อย่างใด

จากการวิจัยของ ฮูโก มุนสเตอร์เบิร์ก เรื่อง persistent of vision ทำให้เราเห็นว่าภาพการเคลื่อนไหวที่เราเห็นนั้นเป็นกิจกรรมพิเศษของจิตที่สร้างการมองเห็นและการเคลื่อนไหวจากสิ่งที่ไม่มีอยู่จริง เช่น ขณะที่เรานั่งอยู่บนรถไฟที่จอดสนิท แล้วได้มองออกไปนอกหน้าต่างและเห็นรถไฟอีกขบวนกำลังแล่นผ่านขบวนที่เรานั่งแล้วทำให้เกิดปรากฏการณ์ความรู้สึกว่ารถไฟขบวนของเรานั้นกำลังแล่นอยู่ด้วยเช่นกัน เห็นได้ว่าเรามีแนวโน้มที่จะเห็นตามความนึกคิดว่าสิ่งใดหยุดอยู่กับที่ไม่

---

[77]Hugo Münsterberg, **The Photoplay: A psychological study**, accessed April 1, 2021, available from http://www.gutenberg.org/ebooks/15383

[78]Principles of the Moving Imagine, **The Psychology of the Photoplay,** accessed April 1, 2021, available from https://rescuethepresent.net/themovingimage/reading-response-1-hugo-munsterberg-the-psychology-of-the-photoplay/

เคลื่อนไหว และตีความการเคลื่อนไหวที่มองเห็นว่าเป็นการเคลื่อนไหวของสิ่งอื่นที่เราไม่ได้กำหนดในใจว่ามันหยุดนิ่ง เพราะเมื่อเราเกิดความตั้งใจต่อสิ่งใดสิ่งหนึ่งเราจะตัดทิ้งส่วนอื่นๆ ที่เราไม่สนใจออกไป[79]

เรื่องเล่าในภาพยนตร์ได้รวมตัวกันภายใต้การทำงานของจิตใต้สำนึกของผู้ชม การประมวลผลเกิดขึ้นในด้านความจำและจินตนาการโดยที่ความจำมองกลับไปในอดีตส่วนจินตนาการมองออกไปสู่อนาคต ผู้ประพันธ์เปรียบเสมือนปีกที่จะทำหน้าที่พาผู้ชมโบยบินข้ามกาลเวลา ด้วยความสามารถของผู้ประพันธ์ที่พยายามค้นหารูปแบบใหม่ๆ และใช้องค์ประกอบหรือเทคนิคทางภาพยนตร์ต่างๆ แสดงออกมาให้ผู้ชมเกิดความประทับใจให้มากที่สุด หนังตะลุงของข้าพเจ้าที่ได้ประยุกต์นำภาพเรื่องราวของฉากสถานที่จริงมาใช้ประกอบในงาน เพื่อต้องการนำคนดูเข้าใกล้ภาพความรู้สึกที่ต้องการนำเสนอให้มากที่สุด และเป็นการหาวิธีการใหม่ๆ ของการแสดงหนังตะลุงในยุคปัจจุบันอีกด้วย

เลฟ คูเลอชอฟ (Lev Vladimirovitch Kuleshov) นักทฤษฎีภาพยนตร์และผู้กำกับชาวรัสเซียได้อธิบายถึงการจัดระเบียบเนื้อหาของภาพยนตร์ไว้ว่า การดำเนินเรื่องของตัวละครประกอบกับภาพเหตุการณ์ จะช่วยสร้างความรู้สึกและสร้างความหมายของเรื่องราวขึ้นมา การประกอบกันของเนื้อหาพื้นฐานเหล่านั้นจะทำให้ผู้ชมเกิดความสงสัยและรู้สึกต้องการสร้างความเข้าใจต่อเรื่องราวให้ปรากฏขึ้น ด้วยการเรียงร้อยฉากแต่ละฉากให้ออกมาอย่างวิจิตรและสร้างสรรค์ และการแสดงที่ถ่ายทอดออกมาง่ายๆ ปราศจากการสร้างหรือปรุงแต่งแต่หากใช้อากัปกริยา (gesture) และการเคลื่อนไหว (movement) ที่ดูเป็นธรรมชาติและถูกที่ถูกเวลา (time and place) เมื่อผู้ชมได้เห็นจะช่วยสร้างความเข้าใจในความรู้สึกต่อตัวละครได้ แม้จะเรียงร้อยเพียงแค่ภาพในการเล่าเรื่องราวแต่ภาพนั้นควรมีความแตกต่างกันในแต่ละช็อตของฉากการแสดง ดังนั้นการแสดงหนังตะลุงของข้าพเจ้าตัวละครเปรียบได้เป็นวัตถุ (object) ที่ถูกวางเรียง (juxtaposition) ไว้กับวัตถุอื่นๆ เพื่อให้เกิดความหมายในอารมณ์แห่งละคร (dramatic emotion) ทำให้ผู้ชมสามารถสร้าง (create) ความหมายทางอารมณ์ (emotional meaning) จากภาพที่นายหนังตะลุงหรือผู้กำกับนำมาวางไว้ในฉากแต่ละตอนอย่างเป็นเอกภาพและเคียงคู่กันอย่างงดงามเหมาะสม[80]

---

[79]วีระชัย ตั้งสกุล, **ทฤษฎีและการวิจารณ์ภาพยนตร์เบื้องต้น** (นนทบุรีฯ: สำนักพิมพ์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช 2548), 51.

[80]Giannetti D. Louis, **Understanding Movies**, 9th (New Jersey: Prentice – Hall, Inc. 1995), 154-157.

ภาพที่ 78 ภาพนักรบอ่าวศรีเมืองกำลังหาที่หลบภัยจากการทิ้งระเบิดของเครื่องบิน

ภาพที่ 79 ภาพตัวละครสหายเปรมและสหายเดือน

ในฉากการปะทะกันของนักรบอ่าวศรีเมืองกับเจ้าหน้าที่รัฐ การแสดงของข้าพเจ้าในฉากนี้ได้ใช้เสียงประกอบเพื่อสื่อความหมายของบรรยากาศ และเพิ่มประสบการณ์ทางประสาทสัมผัสที่มากขึ้น เพื่อดึงดูดความสนใจของผู้ชมด้วยเสียงเครื่องบิน, เสียงการทิ้งระเบิด, และเสียงเพลิงไหม้ ซึ่งเสียงเหล่านี้ในขณะทำการแสดงข้าพเจ้าจะใช้อุปกรณ์เครื่องมือทางการแสดงดนตรีสดควบคุมและสร้างเสียงขึ้นมาด้วยตัวผู้เชิดหนังเพียงคนเดียว และเมื่อถึงช่วงท้ายของการแสดงหนังตะลุงข้าพเจ้าจะนำเพลงประกอบที่ประพันธ์ขึ้นชื่อเพลง “ลุกขึ้นมา” ซึ่งเพลงนี้มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับเรื่องการเรียกร้องประชาธิปไตยและปลุกใจผู้คนให้ลุกขึ้นสู้อย่าได้เกรงกลัวต่อใครที่คิดทำลายชาติบ้านเมือง และเชิญชวนให้คนออกมาทวงสิทธิเสรีภาพของตนเอง เพื่ออนาคตลูกหลานในวันข้างหน้า โดยเมื่อถึงช่วงการแสดงข้าพเจ้าได้ใช้วิธีการเปิดเฉพาะทำนองของดนตรีเพลงนี้และร้องเนื้อเพลงสดทับลงไป พร้อมทั้งแสดงข้อความตัวอักษรประกอบบนจอมอนิเตอร์ก่อนที่จะทำการจบการแสดงหนังตะลุงลง

สรุปเนื้อหาของตอนที่ 3 แปงเมืองได้เล่าให้มารีนฟังถึงเหตุการณ์ในปี พ.ศ. 2521 เป็นเรื่องราวการสู้รบของกองทัพปลดแอกประชาชนแห่งประเทศไทยในเขตงาน 34 บ้านอ่าวศรีเมือง จ. นครศรีธรรมราช โดยได้นำเรื่องราวที่เกิดขึ้นจริงในประวัติศาสตร์มาใช้ในการแสดงเพื่อช่วยให้เกิดน้ำหนักและสร้างอารมณ์ร่วมในภาพความคิดความรู้สึกของผู้ชมให้ตกอยู่ในสภาวะที่กลายเป็นส่วนหนึ่งกับตัวเนื้อเรื่อง และตัวละครที่ปรากฏในตอนที่ 3 คือกลุ่มนักปฏิวัติบ้านอ่าวศรีเมืองที่ประกอบด้วย ก้าน ปานช่วย (สหายเอิบ), วัชรินทร์ ปานช่วย (สหายเปรม), วันเพ็ญ ปานช่วย (สหายเดือน), พนัง ปานช่วย, และสหายพิทักษ์ (บุคคลสมมุติเพื่อเป็นตัวแทนของคนในกองทัพฯ ทปท.) โดยทั้งหมดได้อยู่ในฉากที่ถูกโจมตีด้วยเครื่องบินรบและต้องฝ่าวงล้อมออกจากกองทัพฝ่ายรัฐบาล ซึ่งเรื่องราวในตอนนี้จะเป็นใจความสำคัญที่เชื่อมโยงไปสู่แนวคิด Little narrative ของ ฌอง ฟรองซัวส์ ลีโอตาร์ด์ ในตอนต่อไป

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทวิเคราะห์ตอนที่ 4 “วาทกรรมเล็กของคนกลุ่มเล็กๆ กับการล้มล้างวาทกรรมหลัก”

ฉากแรกของตอนที่ 4 ได้ใช้ตัวละครแปงเมืองแสดงการเกี้ยวจอและเข้าสู่บทกลอนดังนี้

ทุกความคิด สิ่งเล็กๆ มีคุณค่า หากรวมกัน ย่อมได้มา สิ่งยิ่งใหญ่

อานุภาพ ขึ้นอยู่กับ ความตั้งใจ ใหญ่แค่ไหน ก็แพ้ให้ พยายาม

ลูกกระสุน ของเรา คือความคิด บรรจุพร้อม เข้าประชิด ใจห้าวหาญ

ไม่มีท้อ เกรงกลัว ไฟสงคราม ร่วมสาบาน ด้วยชีวิต ผองมวลชน

นะสาวเห้อ.....ด้วยรักและเสรีภาพ

ในฉากเริ่มต้นข้าพเจ้าได้บรรยายถึงสถานที่และช่วงเวลาที่ตัวละครทั้งสองพูดคุยกันอยู่คือช่วงกลางดึกในสวนสันติชัยปราการเพื่อแสดงให้เห็นถึงความต่อเนื่องจากเรื่องราวเดิมตอนที่แล้ว จากนั้นเป็นฉากตัวละครมารีนได้พูดยกย่องถึงผู้คนในบ้านเกิดของแปงเมืองที่ยอมเสียสละเลือดเนื้อและชีวิตไม่คิดถึงผลประโยชน์ของตัวเอง มุ่งหวังอุทิศจิตวิญญาณของตนเพื่ออนาคตลูกหลานในวันข้างหน้า และแปงเมืองได้ยกคำพูดของ บ็อบ มาร์ลีย์ ศิลปินนักร้องและนักดนตรีจากประเทศจาไมก้า ซึ่งเขาถูกยกให้เป็นนักต่อสู้เพื่อคนผิวสีและชาวแอฟริกาโดยการแสดงเนื้อหาผ่านบทเพลงของเขา ในฉากนี้ข้าพเจ้าได้ใช้ภาพ บ็อบ มาร์ลีย์ มาประกอบในการแสดงโดยต้องการสื่อสารถ้อยคำของเขาผ่านบทพูดตัวละครแปงเมือง

ภาพที่ 80 แปงเมืองกำลังกล่าวถึงคำพูดของบ็อบ มาร์ลีย์

จากนั้นแปงเมืองได้ยกเรื่องราวที่เขากำลังศึกษาอยู่ในขณะนี้คือเรื่องแนวคิดวาทกรรมขนาดเล็ก (Little narrative) ของ ฌอง ฟรองซัวส์ ลีโอตาร์ด นักปรัชญาชาวฝรั่งเศสที่นำเสนอทฤษฎีโพสต์โมเดิร์นและกล่าวลงลึกถึงรายละเอียดที่เกี่ยวข้องในเรื่องของคนกลุ่มเล็กๆ ที่ได้รวมตัวกันเพื่อบรรลุวัตถุประสงค์บางอย่าง และเพื่อล้มล้างวาทกรรมหลักอันมีลักษณะปฏิบัติการผูกขาดเชิงจารีต ในขณะเดียวกันตัวละครมารีนก็กำลังศึกษาทฤษฎีเรื่องนี้อยู่และเธอคิดว่าแนวคิดนี้มีลักษณะคล้ายกับเหตุการณ์นักปฏิวัติที่บ้านเกิดแปงเมือง

จุดประสงค์สำคัญของเนื้อหาตอนที่ 4 ข้าพเจ้าต้องการให้ตัวละครแปงเมืองและมารีนสนทนาแลกเปลี่ยนถึงแนวคิดทางมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์เพื่อเปิดมุมมองใหม่ของบทวิเคราะห์สังเคราะห์ประเมินค่าความสัมพันธ์ระหว่างปัจจัยต่างๆ ของสังคม ซึ่งสิ่งเหล่านี้จะทำให้เห็นถึงสภาวะรูปการณ์ใหม่ที่ประกอบกันขึ้น ซึ่งตัวละครในหนังตะลุงของตอนที่ 3 และแปงเมืองได้ถือกำเนิดในพื้นที่ที่เต็มไปด้วยความขัดแย้งทางการเมือง ชีวิตของเขาได้เห็นและรับฟังเรื่องเล่าจากฝ่ายนักปฏิวัติมาโดยตลอด ถึงแม้ว่าท้ายที่สุดผู้คนบ้านอ่าวศรีเมืองไม่ได้รับชัยชนะ แต่ตัวละครแปงเมืองยังมีความเชื่อว่าคนตัวเล็กๆ ชาวบ้านธรรมดาๆ อย่างเขาหากรวมตัวกันแล้วก็สามารถทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงขึ้นมาได้

ทั้งตัวละครแปงเมืองและมารีนได้มีความคิดเห็นตรงกันเรื่อง Little narrative ของลีโอตาร์ด์ที่เชื่อว่าเรื่องเล่าขนาดเล็กสามารถล้มล้างเรื่องเล่ามหากาพย์หรือวาทกรรมขนาดใหญ่ (Metanarrative) ที่ผูกขาดกับสังคมมาตลอด ซึ่งวาทกรรมเป็นเสมือนเครื่องมือของรัฐที่นำมาใช้ควบคุมประชาชน และบทบาทของวิทยาศาสตร์ที่ถูกยกให้เป็นสิ่งทันสมัย เป็นความจริงเพียงหนึ่งเดียวอันเหนือกว่าสิ่งอื่น และมักที่จะได้รับการยอมรับอยู่เสมอ แต่เมื่อถึงช่วงเวลายุคโพสต์โมเดิร์นมนุษย์ได้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงในหลายอย่าง ผู้คนบนโลกเริ่มไม่เชื่อเรื่องเล่าก่อนหน้าเพราะพวกเขาสามารถเข้าถึงข้อมูลที่อยากรู้ได้รวดเร็วกว่าเก่า การค้นพบข้อมูลใหม่ๆ ทำให้ถูกนำมาหักล้างสิ่งเก่าๆ ที่เคยรับรู้มา อย่างเช่นระบบอินเตอร์เน็ต โทรศัพท์มือถือ ที่ได้สร้างความสั่นคลอนกับอำนาจการปกครองรัฐ เรื่องเล่าที่ยิ่งใหญ่อาจถูกหักล้างลงไปในเวลาเพียงแค่เสี้ยววินาที

แนวคิดเรื่อง “วาทกรรมขนาดเล็ก” หรือ “เรื่องเล่าจุลภาค” ภาษาอังกฤษคือ “Little narrative” และเรียกอีกชื่อว่า “Micronarrative” ซึ่งในภาษาฝรั่งเศสคือ “petits récits”[81] อยู่ในงานเขียนของ ฌอง ฟรองซัวส์ ลีโอตาร์ด ชื่อ The Postmodern Condition: A Report on Knowledge ปี ค.ศ. 1979 ในบทที่ 14 ชื่อ Legitimation by paralogy[82] ได้มีใจความสำคัญในเรื่องคือข้อเท็จจริงเกี่ยวกับปัญหาของความชอบธรรมในความรู้ก่อนหน้าและการไม่ยอมรับในเรื่องเล่ามหากาพย์อีกต่อไป ดังเช่นเรื่องทางวิทยาศาสตร์ควรตรวจสอบความถูกต้องต่อวาทกรรมต่างๆ ที่ผ่านมาทำให้เรื่องเล่าขนาดเล็กเป็นแค่เพียงมโนภาพหนึ่งของเรื่องราวทางด้านวิทยาศาสตร์

เรื่องเล่าขนาดเล็กได้ถูกจำกัดสิทธิและเสรีในสถานะความจริงสากล ลีโอตาร์ด์ชี้ให้เห็นว่าทุกคนมีมุมมองและเรื่องราวของตัวเอง เราควรตื่นตัวต่อความแตกต่างในความหลากหลาย ความเชื่อและความปรารถนาของเรา และด้วยเหตุนี้แนวคิดหลังสมัยใหม่จึงให้ความสำคัญต่อเรื่องเล่าขนาดเล็กเป็นอย่างมาก เพราะเป็นขบวนการทางวัฒนธรรมที่จะสลายและแยกตัวออกจากเรื่องเล่ามหากาพย์ ซึ่งหากเราย้อนกลับไปตรวจสอบในเรื่องเล่าของประวัติศาสตร์แล้ว เมื่อนำกลับมาพิสูจน์ผ่านอย่างเป็นระบบอีกครั้ง แม้จะดูเป็นการท้าทายหรืออาจลบล้างประวัติศาสตร์แต่การรื้อโครงสร้างเหล่านี้จะช่วยสร้างความมั่นคงและทำให้สังคมไม่เกิดความรู้สึกอ่อนไหวต่อการเปลี่ยนแปลงในเรื่องใดได้ง่าย

ในสังคมร่วมสมัยนั้นแม้แต่วงการศาสนาก็ยังถูกตั้งคำถามต่อการมีอยู่ในสังคม จากเดิมเคยเป็นสิ่งพึ่งพาทางจิตใจและช่วยให้ผู้คนพ้นจากความทุกข์ การเปลี่ยนแปลงในเรื่องนี้อาจเกิดขึ้นจากผลกระทบจากยุคสมัยใหม่ที่มีความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยีสูง ทำให้ผู้คนเริ่มเสื่อมศรัทธาศาสนาไปจากเดิม แต่ในทางกลับกันวิทยาการทางเทคโนโลยีสมัยใหม่เหล่านี้อาจกลายเป็นอาวุธลับของรัฐบาล เช่น การแอบเข้าถึงคอมพิวเตอร์ส่วนบุคคล หรือการละเมิดสิทธิเสรีภาพสอดส่องชีวิตส่วนตัวของประชาชนจนอาจสร้างความหวาดวิตกในการเข้ามาครอบงำและควบคุมผู้คนในด้านการปกครองของรัฐที่มักอ้างถึงเรื่องความมั่นคงของประเทศชาติเป็นหลัก

งานเขียนเกมส์ของภาษา (language-games) ของลีโอตาร์ด์ได้เกี่ยวข้องกับความไม่เชื่อมั่นต่อเรื่องเล่ามหากาพย์ที่ได้ชื่อว่าเป็นการปลดปล่อยมนุษยชาติและสร้างความแข็งแกร่งความผาสุกทาง

---

[81]คำว่า petits แปลเป็นภาษาอังกฤษหมายถึง little, small ส่วนคำว่า récits แปลเป็นภาษาอังกฤษหมายถึง narrative, story

[82]Jean-François Lyotard, **The Postmodern Condition: A Report on Knowledge** (Minnesota: The University of Minnesota Press. 1984), 60.

ศีลธรรม รวมถึงความเจริญก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์และการศึกษา ซึ่งหากมองตามเหตุผลนี้ของพัฒนาการทางประวัติศาสตร์อาจถูกมองว่าเกมส์ของภาษาเป็นความก้าวหน้าต่ออารยธรรมหรือสร้างความเป็นอยู่ที่ดีทางศีลธรรม แต่ในอีกด้านหนึ่งก็ได้แสดงถึงความหลงใหลต่อคุณสมบัติของมันและแสดงถึงข้อบกพร่องบางอย่างในตัวมนุษย์ให้เห็น

การรับรู้ถึงลักษณะที่แตกต่างกันในเกมส์ของภาษาคือก้าวสำคัญของการละทิ้งความหวาดกลัวเพื่อให้เราสามารถตั้งคำถามว่าการปฏิวัติทางสังคมการเมืองหรือวิทยาศาสตร์ใหม่ๆ นี้เป็นการก้าวไปสู่ความเป็นอยู่ที่ดีขึ้นของมวลมนุษย์แท้จริงหรือไม่ มันควรจะเป็นไปได้เสมอที่จะตอบคำถามนี้ในแง่ของกฎแห่งความสมเหตุสมผลเพื่อการปลดปล่อยมนุษย์

ในงานเขียน The Differend: Phrases in Dispute ปี ค.ศ. 1983 ของลีโอตาร์ด์ได้ช่วยพัฒนาทฤษฎีหลังสมัยใหม่ให้มีความเที่ยงธรรมมากขึ้น และดูเหมือนว่าการกระจายของแนวคิดเรื่องเล่าขนาดเล็กและเกมส์ของภาษาได้แสดงให้เห็นถึงความล้มเหลวของจริยธรรม ซึ่งมักแสดงตนต่อความเป็นสากลหรือความถูกต้องตามหลักนั้น เช่น การบัญญัติคำสอนต่างๆ ในอดีตที่ให้เราประพฤติตนอยู่ในกรอบของศีลธรรม เรียกร้องให้เรามีความซื่อสัตย์ต่อผู้อื่น แต่การแสดงตนต่อความความเป็นสากลนี้ได้กลายเป็นสิ่งที่ไม่สามารถยอมรับได้ในโลกที่สูญสิ้นความศรัทธาในเรื่องเล่ามหากาพย์ และดูเหมือนว่าหลักคำสอนในศีลธรรม, จริยธรรมจะถูกลดค่าลงไปในที่สุด

เพราะผู้มีอำนาจมักใช้ถ้อยคำโวหารในการปกครองทำให้ประชาชนรู้สึกถึงความไม่ยุติธรรมเกี่ยวกับการให้ความสนใจกับสิ่งต่างๆ ของพวกเขา ลีโอตาร์ด์มองว่าเราต้องเป็นผู้รู้เห็นถึง “ความแตกต่าง” หรือ “ความหลากเลื่อน” เพราะในความแตกต่างและความหลากเลื่อนนี้มีความขัดแย้งระหว่างสองฝ่ายที่ยากต่อการแก้ไขได้ในลักษณะที่เป็นธรรม อย่างไรก็ตามการเชื่อมโยงความแตกต่างของทั้งสองฝ่ายคือผู้มีอำนาจและประชาชนให้เข้าใจข้อเรียกร้องของกันและกันเป็นขั้นตอนแรกในการหาทางออกของปัญหาความขัดแย้งเหล่านี้

จากสภาพสังคมที่ถูกบีบอัดด้วยความไม่ยุติธรรมหนังตะลุงจึงเป็นเครื่องมือชนิดหนึ่งที่ได้สะท้อนบริบทของผู้คนผ่านเรื่องเล่าขนาดเล็ก สภาพการณ์ของสิ่งเหล่านี้ไม่ได้เพิ่งเกิดขึ้นในช่วงยุคสมัยของเรา เมื่อพิจารณาเปรียบเทียบกับประวัติศาสตร์ในอดีตวรรณกรรมอีเลียด (Iliad) มหากาพย์ที่เก่าแก่ของโฮเมอร์ (Homer) ยุคกรีกโบราณก็ได้แสดงถึงการเชื่อมโยงแนวคิดเรื่องเล่าขนาดเล็กของลี

โอตาร์ด์ไว้เช่นกัน[83] ในตอนที่ 9 ของบทประพันธ์อีเลียดเนื้อหาของวรรณกรรมได้เล่าถึงตอนที่อาแจ็กซ์ (Ajax) และ ฟีนิกซ์ (Phoinix) ไปหา อคิลลีส (Achilles) เพื่อชักชวนให้เขาเข้าร่วมสงครามอีกครั้ง ซึ่งวิธีหนึ่งที่ฟีนิกซ์พยายามเกลี้ยกล่อมอคิลลีสคือเล่าเรื่องราวของมีเลียเกอร์ (Meleager) นักรบในยุคก่อนที่ได้ลุกขึ้นสู้รบกับกองทัพศัตรูเพื่อแสดงให้เห็นถึงสถานการณ์สงครามเช่นเดียวกันกับที่ชาวกรีกกำลังเผชิญอยู่

เรื่องราวของมีเลียเกอร์สร้างความน่าสนใจจากมุมมองของโครงสร้างการเล่าเรื่อง อันดับแรกคือการใช้เรื่องเล่าขนาดเล็กของตำนานมีเลียเกอร์ที่เล่าจากตัวละครฟีนิกซ์ซึ่งพยายามโน้มน้าวให้อคิลลีสเกิดความฮึกเหิมและกลับมาร่วมรบอีกครั้ง แต่เรื่องเล่าในตอนนี้ก็ถูกวรรณกรรมทั้งหมดของอีเลียดครอบคลุมเรื่องราวทั้งหมดอีกครั้งหนึ่ง บทประพันธ์นี้สามารถก้าวข้ามบริบทเฉพาะหน้าและชี้ไปในช่วงเวลาที่อคิลลีสได้กลับเข้าร่วมการต่อสู้ในศึกสงครามเหมือนกับตำนานของมีเลียเกอร์ ซึ่งในตอนที่ 9 นี้อคิลลีสได้ปฏิเสธคนใกล้ตัวและคนรักที่สุดของเขารวมถึงเพื่อนและของกำนัลมีค่าต่างๆ ที่ผู้คนนำมาให้ ท้ายสุดมีเพียงคนเดียวที่สามารถโน้มน้าวให้เขากลับมาได้คือพาทรอคลัส (Patroklos) จากในตอนที่ 16 เขาได้ขอร้องอคิลลีสให้กลับมาร่วมรบกับกองทัพอีกครั้งด้วยการร้องบทเพลงคร่ำครวญถึงชาวกรีกที่กำลังจะตายซึ่งคล้ายกับที่พระนางคลีโอพัตราพระชายาของมีเลียเกอร์ได้ร้องเพลงคร่ำครวญสำหรับประชาชนในเมืองที่กำลังจะถูกทำลาย อคิลลีสจึงยอมให้พาทรอคลัสสวมชุดเกราะของตัวเองไปสู่รบแต่ท้ายที่สุดพาทรอคลัสได้ถูกฆ่าตายจึงทำให้อคิลลีสตัดสินใจร่วมรบในที่สุด

ในเรื่องเล่าขนาดเล็กของตำนานมีเลียเกอร์ได้แสดงความสัมพันธ์โดยตรงระหว่างตัวละครต่อบทประพันธ์ทั้งหมดในวรรณกรรมอีเลียด ซึ่งตัวละครสำคัญในตำนานมีเลียเกอร์ (พระนางคลีโอพัตรา) และในตอนที่ 9 วรรณกรรมอีเลียด (พาทรอคลัส) ได้เผยให้เห็นถึงสิ่งที่ตรงกันคือเรื่องของเกียรติยศและตำนานบรรพบุรุษซึ่งเป็นสิ่งที่อคิลลีสได้ตัดสินใจเลือกเพราะสองสิ่งนี้เป็นแรงจูงใจและรางวัลสูงสุดของเขา การวิเคราะห์ตัวบทวรรณกรรมอีเลียดทำให้เห็นถึงวิธีการใช้แนวคิด Little narrative อีกรูปแบบหนึ่งจากในอดีต โดยใช้เรื่องเล่าขนาดเล็กตรึงเข้าไว้กับเรื่องเล่ามหากาพย์เพื่อบรรลุถึงวัตถุประสงค์เฉพาะของเป้าหมายสำคัญขึ้นมาได้

[83]Brewminate, **Achilles as Epic Hero and the Idea of Total Recall in Song**, accessed May 11, 2020, available from https://brewminate.com/achilles-as-epic-hero-and-the-idea-of-total-recall-in-song/

การปรากฏของ Little narrative สามารถเกิดขึ้นได้อย่างอิสระทั้งในประวัติศาสตร์วรรณกรรมอีเลียดที่ยิ่งใหญ่หรือหนังตะลุงที่เป็นศิลปะพื้นบ้านประจำท้องถิ่นซึ่งถือกำเนิดมาจากพื้นที่เล็กๆ แต่จุดมุ่งหมายสำคัญที่เกิดขึ้นของเรื่องเล่าจุลภาคคือพลังจากสิ่งเล็กๆ ที่มีลักษณะเฉพาะที่ชี้ไปที่จุดๆ หนึ่ง โดยผ่านทางการแสดงออกของผู้เล่าเรื่องที่จะเชื่อมโยงความเข้าใจต่อความหมายทางกายภาพโดยใช้ภาพ, การเล่า, การแสดง หรือเครื่องมืออื่นๆ ซึ่งเรื่องเล่าขนาดเล็กนี้สามารถก่อเกิดประโยชน์ขึ้นมาได้อย่างมหาศาล แต่สิ่งสำคัญของแนวคิดนี้จะต้องปราศจากความคิดในด้านลบการบีบบังคับ การรุกราน เพราะจะทำให้วัตถุประสงค์ของเรื่องเล่าลดคุณค่าลงไป และเรื่องเล่าขนาดเล็กจะต้องทำซ้ำอย่างต่อเนื่องถึงจะเกิดประสิทธิภาพและได้ผลตามมาสูงสุด

ภาพที่ 81 ภาพตัวละครมารีนกำลังเล่าเรื่องแนวคิด Little narrative

สำหรับศิลปะหนังตะลุงเป็นศาสตร์การเล่าเรื่องประเภทหนึ่งโดยเกิดจากผู้พากย์ใช้ตัวละครหนังตะลุงเป็นตัวแทนในการพูดบทละครที่เขาประพันธ์ขึ้น หากมองในเรื่องปรัชญาการเล่าเรื่องของการแสดงหนังตะลุงได้มีสิ่งที่เชื่อมโยงต่อทฤษฎี Little narrative อย่างเห็นได้ชัด เพราะการแสดงพื้นบ้านชนิดนี้เกิดขึ้นจากผู้คนในพื้นที่เล็กๆ ที่หลอมรวมศิลปวัฒนธรรมประจำท้องถิ่นขึ้นมา นอกจากประโยชน์ทางด้านคุณค่าศิลปวัฒนธรรมแล้วหนังตะลุงยังสามารถนำมาใช้เป็นเครื่องมือในการเป็นกระบอกเสียงเล็กๆ ที่จะขยายความคิดไปไกลจนถึงเจ้าหน้าที่รัฐและผู้บริหารบ้านเมืองในประเทศให้ได้ยินอีกด้วย

แพม คุ๊ก (Pam Cook) ผู้เขียนหนังสือ The Cinema Book ได้กล่าวถึง “ศาสตร์ของการเล่าเรื่อง” (narration) ในบทที่ 7 เรื่อง Theoretical Frameworks: Looking at Film[84] ว่าเป็นการศึกษาและนำเรื่องราวที่ผู้ประพันธ์ต้องการเสนอผ่านการเรียงร้อยข้อความเป็นรูปแบบสัญลักษณ์ผ่านตัวละคร การแสดง และบทการสนทนา ซึ่งรูปแบบของเรื่องเล่าสามารถแบ่งออกได้เป็น 3 ประเภทดังนี้[85]

1. เรื่องเล่าด้วยภาพ (visual category) โดยได้แบ่งเป็น

1.1 การสื่อสารด้วยอวัจนภาษา (nonverbal narratives) ที่ไม่ใช้ถ้อยคำทั้งภาษาพูดและภาษาเขียน

1.2 การสื่อสารโดยใช้ท่าทาง

1.3 การใช้สัญญาณหรือแสดงออกทางด้านอื่นที่สามารถรับรู้กันได้ เช่น ภาพผลงานจิตกรรม, ประติมากรรม และการแสดงบัลเล่ต์

1.4 การ์ตูนคอมมิกสตริปที่ประกอบด้วยรูปภาพจัดเรียงเป็นช่องและรวมถึงแบบไม่มีข้อความคำบรรยายภาพอยู่ในบัลลูนคำพูด หรือการ์ตูนมีมๆ

1.5 การอ่านหรือข้อความคำพูด เช่น ผลงานวรรณกรรม

2. เรื่องเล่าด้วยเสียง (auditory category) เป็นการสื่อสารด้วยการเปล่งเสียง, การร้อง หรือด้วยวาจา เช่น ละครเพลง, การขับกลอน, การขับบทกวี, ละครทางวิทยุ และการแสดงด้วยเสียงอื่นๆ

3. เรื่องเล่าทั้งภาพและเสียง (visual and auditory category) เรื่องเล่าที่มีทั้งภาพและเสียง เช่น การ์ตูน, ภาพยนตร์, ละครเวที, ละครโทรทัศน์[86]

---

[84]Pam Cook, **The Cinema Book** (London: Bloomsbury Publishing PLC. 1999), 322.

[85]Seymour Chatma, **Story and Discourse** (US: Cornell University Press. 1980), 28.

[86]เรื่องเดียวกัน, 158.

ทฤษฎีองค์ประกอบและการเล่าเรื่องที่สำคัญของ เดวิด บอร์ดเวลล์ David Bordwell[87]

1. เรื่องและโครงเรื่อง (story and plot) คำว่าเรื่องหมายถึงลำดับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในเรื่องเล่าและ คำว่าโครงเรื่องหรือพล็อตหมายถึงเนื้อหาหรือแนวทางโดยรวมของเรื่องเล่า และคำว่าพล็อตยังหมายถึงบทสรุปของผู้เล่าหรือผู้รับชมในภาพยนตร์

ตัวอย่างของ “เรื่อง” (story) หรือลำดับเหตุการณ์ของเรื่องเล่าในหนังตะลุง “นักรบแดนใต้ สหายดาวแดง” ของข้าพเจ้า

แปงเมืองและมารีนได้มาพบกันที่นิทรรศการศิลปะแห่งหนึ่งซึ่งจัดขึ้นที่หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร ทั้งสองได้พูดคุยกันจนสนิทสนมแล้วชวนกันไปนั่งสนทนากันต่อที่ร้านอาหารบริเวณถนนข้าวสาร เรื่องราวที่หนุ่มสาวทั้งสองพูดคุยกันคือเรื่องประวัติศาสตร์การต่อสู้ของประชาชนในภาพผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันชื่อเสรีภาพนำประชาชนของศิลปินชาวฝรั่งเศส เออแฌน เดอลาครัว และเรื่องราวการต่อสู้ทางการเมืองของผู้คนที่บ้านเกิดแปงเมืองที่เขตงาน 34 บ้านอ่าวศรีเมือง จ.นครศรีธรรมราช ทำให้ทั้งสองได้นำเรื่องราวทั้งหมดมาเปรียบเทียบกับแนวคิดทางมนุษยศาสตร์สังคมศาสตร์ของ ฌอง ฟรองซัวส์ ลีโอตาร์ด นักปรัชญาชาวฝรั่งเศสที่เขาได้นำเสนอเรื่องวาทกรรมขนาดเล็กของคนตัวเล็กๆ ที่บางครั้งก็สามารถต่อกรกับผู้มีอำนาจเหนือกว่าได้ และก่อนที่แปงเมืองกับมารีนจะจากกันทั้งสองได้พบกับบุคคลหน้าคล้ายนักการเมืองไทยและได้พูดคุยกับพวกเขาอย่างสนุกสนาน ก่อนที่แปงเมืองกับมารีนจะลาจากกันทั้งสองได้ให้สัญญาต่อกันว่าจะต้องเปลี่ยนแปลงสังคมไทยให้ดีขึ้นจากเดิมให้ได้

ตัวอย่างของ “โครงเรื่องหรือพล็อต” (plot) ในหนังตะลุง “นักรบแดนใต้ สหายดาวแดง” ของข้าพเจ้า

เรื่องราวการพบกันของหนุ่มสาวคู่หนึ่งที่มีศิลปะและเรื่องราวของประวัติศาสตร์ สังคมการเมืองเป็นตัวนำทางความคิดและทำให้เขากับเธอมีความตั้งใจว่าสักวันหนึ่งจะต้องเปลี่ยนแปลงโลกนี้ให้ดีขึ้นจากเดิมให้ได้

[87]David Bordwell, **Film art: An introduction** (New York: McGrew-Hill. 1993), 65-74.

2. เหตุและผล (cause and effect) เรื่องเล่าที่ดำเนินด้วยความต่อเนื่องอย่างมีเหตุและผล และสอดคล้องกับการคาดการณ์ของผู้ชม ตัวอย่างเช่น ภาพเหตุการณ์หนึ่งที่กำลังจะเกิดขึ้นแล้วผู้ชมสามารถคาดเดาได้ว่าฉากต่อไปจะเป็นอย่างไร แต่เรื่องเล่าบางประเภทอาจไม่ดำเนินเรื่องตามหลักการเหตุและผล แต่เล่าเรื่องให้มีความซับซ้อนมากขึ้นเพื่อไม่ให้ผู้ชมสามารถคาดเดาได้ เพราะต้องการสร้างความประหลาดใจให้กับผู้ชมที่ตีความผิดไปจากผู้เล่าเรื่อง

3. เวลา (time) คือลำดับการดำเนินเรื่อง เช่น การดำเนินเรื่องตามหลักเวลาทั่วไปปกติหรือตามธรรมชาติอย่าง เกิด แก่ เจ็บ ตาย ซึ่งเมื่อนำมาเปรียบเทียบกับการเรียงลำดับตามตัวอักษรจะเรียงลำดับดังนี้ A, B, C, D แต่วิธีการเล่าเรื่องของบางเนื้อหาได้ใช้การเล่าย้อนกลับไปในอดีตมาสู่ปัจจุบันซึ่งเรียกว่า flashback เมื่อนำมาเปรียบเทียบกับการเรียงตามลำดับจะได้ดังนี้ B, A, C, D ส่วนการเล่าเรื่องในอนาคต flash forward สามารถเรียงลำดับได้เป็น A, C, B, D

เมื่อนำองค์ประกอบเรื่องของเวลามาวิเคราะห์ในหนังตะลุง “นักรบแดนใต้ สหายดาวแดง” ของข้าพเจ้าสามารถเรียงลำดับตามช่วงเวลาได้ดังนี้

หนังตะลุงตอนที่ 1 “การพบกันของแปงเมืองและมารีน” เป็นช่วงเวลาในปัจจุบัน = ลำดับตัวอักษร C

หนังตะลุงตอนที่ 2 “เสรีภาพนำประชาชน” เป็นช่วงเวลาที่เล่าย้อนกลับไปในอดีตตรงกับปี พ.ศ. 2373 = ลำดับตัวอักษร A

หนังตะลุงตอนที่ 3 “นักรบอ่าวศรีเมือง นครศรีธรรมราช: เหตุปะทะเขตงาน 34” เป็นช่วงเวลาที่เล่าย้อนกลับไปในอดีตตรงกับปี พ.ศ. 2521 = ลำดับตัวอักษร B

หนังตะลุงตอนที่ 4 “วาทกรรมเล็กของคนกลุ่มเล็กๆ กับการล้มล้างวาทกรรมหลัก” เป็นช่วงเวลาปัจจุบัน = ลำดับตัวอักษร D

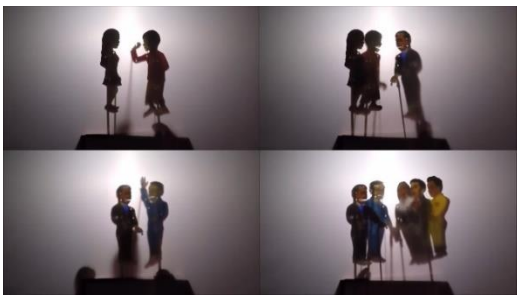
หนังตะลุงตอนที่ 5 “แสงของเช้าวันใหม่และคำสัญญาของคนหนุ่มสาว” เป็นช่วงเวลาปัจจุบัน = ลำดับตัวอักษร E

ภาพที่ 82 ภาพหนังตะลุงตอนที่ 1 เท่ากับลำดับตัวอักษร C

ภาพที่ 83 ภาพหนังตะลุงตอนที่ 2 เท่ากับลำดับตัวอักษร A

ภาพที่ 84 ภาพหนังตะลุงตอนที่ 3 เท่ากับลำดับตัวอักษร B

ภาพที่ 85 ภาพหนังตะลุงตอนที่ 4 เท่ากับลำดับตัวอักษร D



ภาพที่ 86 ภาพหนังตะลุงตอนที่ 5 เท่ากับลำดับตัวอักษร E

เมื่อนำช่วงเวลาของหนังตะลุงมาเรียงลำดับตามตัวอักษรจะเรียงลำดับได้ดังนี้ C, A, B, D, และ E

4. สถานที่ (space) ในการเล่าเรื่องสเปซหรือสถานที่เป็นส่วนหนึ่งที่จะให้ผู้ชมทราบถึงเหตุการณ์ของเนื้อเรื่องและความเป็นมา จะช่วยส่งเสริมการเล่าเรื่องให้มีประสิทธิภาพเพิ่มมากขึ้น ในตัวบทสถานที่ผู้เล่าเรื่องสามารถกำหนดขึ้นได้ตามความต้องการอย่างอิสระและขึ้นอยู่กับรูปแบบของเรื่องที่นำเสนอได้เช่นกัน

5. การเริ่มเรื่อง การพัฒนาเรื่อง และการจบเรื่อง (beginning, story development, and ending) การดำเนินเรื่องในภาพยนตร์มีส่วนสำคัญต่อเรื่องราวตั้งแต่การเริ่มต้นของเรื่อง คือการแนะนำตัวละครซึ่งในบทหนังตะลุงของข้าพเจ้าเรื่องราวได้ดำเนินขึ้นมาจากตัวละครแปงเมืองและมารีน จากนั้นนำไปสู่การพัฒนาของตัวเรื่องที่ตัวละครทั้งสองคนได้พูดคุยกันเรื่องประวัติศาสตร์การต่อสู้ทางการเมืองของประชาชน และดำเนินไปจนถึงการต่อสู้ของผู้คนที่บ้านเกิดของแปงเมือง และได้วางเรื่องราวตอนจบของตัวละครทั้งสองด้วยคำสัญญาที่มีต่อกันในฉากสุดท้าย

สำหรับการจัดประเภทเรื่องเล่าของภาพยนตร์ในหนังตะลุงของข้าพเจ้า เมื่อนำมาจำแนกแล้วจะตรงกับเรื่องเล่าแบบสารคดี (Nonfictional Narrative) ซึ่งมีความต้องการให้ผู้ชมเข้าใจเนื้อหาได้ง่าย แต่เทคนิคของการเล่าเรื่องก็ขึ้นอยู่กับความต้องการของผู้เขียนบท โดยหนังตะลุงของข้าพเจ้าได้ใช้ศิลปะหนังตะลุงที่เป็นสื่อการแสดงพื้นบ้านมาใช้เล่าเรื่องราวความเป็นจริงในสังคมและต้องการเน้นเนื้อหาของเรื่องมากกว่ารูปแบบหรือสไตล์ของการแสดง แต่ยังคงรักษาขนบธรรมเนียมการแสดงหนังตะลุงบางส่วนที่เป็นอัตลักษณ์สำคัญไว้เช่นเดิม

สรุปเนื้อหาของตอนที่ 4 เป็นการนำเรื่องราวทั้งหมดมาขยายความผ่านแนวคิดของ ฌอง ฟรองซัวส์ ลีโอตาร์ด์ ในแนวคิดเรื่องวาทกรรมเล็กของคนกลุ่มเล็กๆ ที่นำมาเสนอผ่านการแสดงในตอนนี้ ซึ่งแนวคิดนี้มาจากการที่สังคมโลกเข้าสู่ยุคสภาวะหลังสมัยใหม่ ผู้คนเริ่มเสื่อมศรัทธากับระบบความเป็นสมัยใหม่ต่างๆ เช่น เกมส์ของภาษา ระบบอุตสาหกรรม หรือระบบทุนนิยม ที่มุ่งหวังแต่ผลกำไรโดยไม่คำนึงถึงผลเสียหรือความรับผิดชอบต่างๆ อย่างเช่นการรุกล้ำเอาประโยชน์จากพื้นที่ธรรมชาติมากเกินไปจนเกิดผลกระทบต่อสิ่งแวดล้อมปัญหาทางสังคมและปัญหาทางการเมืองตามมา

บทวิเคราะห์ตอนที่ 5 “แสงของเช้าวันใหม่และคำสัญญาของคนหนุ่มสาว”

ฉากแรกของตอนที่ 5 ได้ใช้ตัวละครแปงเมืองแสดงการเกี้ยวจอ และเข้าสู่บทกลอนดังนี้

แสงแห่งเช้า วันใหม่ ได้มาถึง ฉันจะปลุก เธอตื่น ขึ้นจากฝัน

อยู่เคียงข้าง ไม่มีวัน ทอดทิ้งกัน สร้างทุกวัน ให้ดีขึ้น กว่าเมื่อวาน

ให้เธอรู้ ว่ามีเพียง แต่โลกนี้ อย่าได้หวัง ว่าจะมี โลกวันหน้า

เราจะสู้ อยู่แบบนี้ ฉันสัญญา ดาวบนฟ้า ส่องศรัทธา ฉันและเธอ

นะสาวเห้อ.....ด้วยรักและเสรีภาพ

ในฉากเริ่มต้นข้าพเจ้าได้บรรยายถึงสถานที่และช่วงเวลาที่ตัวละครทั้งสองพูดคุยกันอยู่ คือ ช่วงเวลาใกล้รุ่งเช้าในสวนสันติชัยปราการ จากนั้นเป็นฉากตัวละครแปงเมืองและมารีนได้กล่าวแสดงความยินดีต่อการที่ทั้งสองได้มาทำความรู้จักกันและพูดคุยแลกเปลี่ยนความคิดต่อกันในวันนี้ ในตอนสุดท้ายของหนังตะลุง ข้าพเจ้าได้ใช้วิธีการเล่าเรื่องให้เกิดความตลกขบขัน (comic effects) หรือการแสดงละครแนวสุขนาฏกรรม (comedy) ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญอย่างหนึ่งของการแสดงหนังตะลุง เพื่อเป็นการผ่อนคลายเรื่องราวที่รู้สึกหนักแน่นจากตอนที่ผ่านมา โดยได้สร้างเนื้อเรื่องให้ตัวละครแปงเมืองและมารีนพบกับบุคคลที่มีใบหน้าคล้ายนักการเมืองในประเทศไทย และสร้างบทสนทนาเกี่ยวกับเรื่องราวมุกตลกผ่านการแสดงของตัวละครหนังตะลุงทั้งหมด

ภาพที่ 87 ภาพตัวละครหนังตะลุงที่มีใบหน้าคล้ายนักการเมืองไทย

วิธีการเล่าเรื่องให้เกิดอารมณ์ขบขันและสนุกสนานคือลักษณะการพูดที่เกินจริงซึ่งเป็นเรื่องราวที่เบาสมองโดยไม่มีเจตนาอื่นใดนอกจากเพื่อสร้างเสียงหัวเราะของผู้ชมหรือผู้ฟัง แต่แนวเรื่องอาจเป็นไปได้หลากหลาย เช่น เรื่องเพศ, ศาสนา, ความเห็นทางด้านการเมือง, หรือเรื่องราวทางสังคมที่กำลังเป็นกระแสถูกพูดถึงอยู่หรือเป็นที่วิพากษ์วิจารณ์ ภาพยนตร์ตลก (comedy film) สามารถแบ่งออกได้เป็นหลายประเภท เช่น ภาพยนตร์ตลกแอคชั่น (Action comedy), ภาพยนตร์ตลกเกี่ยวกับเพศ (Sex comedy), ภาพยนตร์ตลกระทึกขวัญ (Comedy thriller) และภาพยนตร์ตลกเหนือจริง (Surreal comedy) สำหรับภาพยนตร์ตลกได้มีการจัดระดับของแนวทางการรับชมให้ตรงกับวัยและช่วงอายุว่ามีเนื้อหาบางส่วนที่ควรใช้วิจารณญาณในการชมหรือผู้ปกครองควรให้คำแนะนำแก่เด็กและเยาวชนเช่นกัน เพราะเนื้อหาบางครั้งของบทภาพยนตร์ตลกอาจไม่เหมาะสมเพราะมีการพูดถึงเรื่องราวทางเพศหรือความรุนแรงที่นำมาใช้เป็นมุกตลกซึ่งอาจส่งผลลบต่อผู้ชมในวัยเด็กได้

ในการเขียนบทละครตลกควรเริ่มทดลองเขียนแบบฝึกหัดบทละครที่มีอารมณ์ขันง่ายๆ ก่อนแล้วทดสอบด้วยการแสดงเพื่อให้เห็นว่าทุกคนสามารถเข้าถึงมุกตลกนั้นได้หรือไม่ การฝึกฝนจะต้องใช้จินตนาการความคิดสร้างสรรค์ซึ่งเป็นกุญแจสำคัญในกลไกของบทละครตลก และสามารถใช้ความคิดที่เกินจริงได้โดยอิสระ และไม่ควรปิดกลั้นความรู้สึกที่อยากปลดปล่อยเรื่องราวมุกตลกเหล่านั้น แล้วควรเขียนบทมุกตลกลงไปให้มากที่สุดเท่าที่จะทำได้ จากนั้นจึงทดสอบอารมณ์ขันกับผู้ชมเพื่อแสดงให้เห็นถึงผลตอบรับของบทละครตลกที่เขียนขึ้น

วิธีการฝึกฝนอาจเริ่มจากกำหนดตัวละครที่มีชีวิตหรืออาจเป็นเพียงแค่วัตถุสิ่งของก็ได้ แล้วหาความเป็นไปได้ทั้งหมดของวัตถุเหล่านี้โดยไม่ต้องกังวลถึงความถูกผิด เช่น ความคิดที่ดูไม่มีสาระอาจสามารถทำให้คนรู้สึกตลกขบขันขึ้นมาได้เช่นกัน การปรับองค์ประกอบของบทที่หลากหลายให้กลายเป็นสิ่งใหม่จากความสัมพันธ์ที่ไม่คาดคิดก็อาจทำให้ผู้ชมประหลาดใจและสร้างเสียงหัวเราะได้

รูปแบบองค์ประกอบในการสร้างอารมณ์ขัน[88]

1. เนื้อหา (Material) ต้องเหมาะสมกับสิ่งที่ผู้ชมสนใจและต้องมีความสัมพันธ์กันอย่างดีต่อบุคลิกตัวตนของผู้แต่งบทละคร

2. ผู้ชม (Audience) ต้องตอบรับและส่งเสริมทั้งรูปแบบเนื้อหาการนำเสนอของผู้เขียนบท

[88]Mel Helitzer and Mark Shatz, **Comedy Writing Secrets,** 2nd ed. (Ohio: writer's digest books, 2005) ,14.

3. ผู้เขียนบทหรือการแสดงสด (Performer, Dialogue) จะต้องนำเสนอเนื้อหาในจังหวะที่เหมาะสมซึ่งถูกที่และถูกทางต่อผู้ชม

มีงานวิจัยเกี่ยวเรื่องอารมณ์ขันมากมายในทศวรรษที่ผ่านมา อารมณ์ขันมีส่วนสำคัญในชีวิตของเรามาหลายศตวรรษ แต่นักวิทยาศาสตร์และนักปรัชญายังคงทำหน้าที่ค้นคว้าเพื่อทำความเข้าใจว่าเสียงหัวเราะมีความหมายอย่างไร ทำไมมนุษย์ถึงได้เล่าเรื่องตลกและทำไมเราถึงชอบหรือไม่ชอบในอารมณ์ขันบางมุกตลก แต่อย่างไรก็ตามการหัวเราะเป็นสิ่งที่ดีต่อร่างกายมนุษย์ ในทางการแพทย์ได้อธิบายถึงการหัวเราะช่วยส่งผลดีต่อปอดของเรา หรือการเข้าสังคมกับกลุ่มเพื่อนฝูงที่จะสามารถเพิ่มความสัมพันธ์และความรู้สึกดีเป็นกันเองมากขึ้น

คุณสมบัติสองประการที่ผู้เขียนบทตลกควรมีคือความสม่ำเสมอของเนื้อหาและความสำคัญของเป้าหมาย ความสามารถในการเขียนบทตลกไม่ใช่ทำเพียงครั้งเดียว เมื่อเราสามารถทำให้ผู้อื่นหัวเราะได้อย่างต่อเนื่องความสม่ำเสมอเป็นสิ่งสำคัญที่จะทำให้ผู้ชมหัวเราะอีกได้ซ้ำๆ และการกำหนดความสำคัญของเป้าหมายเพื่อที่เราจะไม่ต้องเสียเวลาไปกับการเตรียมเรื่องราวที่ส่งไปยังผู้ชมที่ไม่ได้สนใจในมุกตลกที่เราเตรียมมาไว้ ความตลกเป็นสิ่งที่ควบคุมได้ เมื่อเรากำลังทำให้คนอื่นหัวเราะคลื่นแห่งเสียงหัวเราะจะกลับมาที่ตัวเรา พลังแห่งความสุขนี้จะทำให้เรารู้สึกถึงความอิ่มเอิบสมบูรณ์ ซึ่งประโยชน์ของบทละครมุกตลกขำขันจะทำให้ผู้ชมรู้สึกนับถือกับสิ่งที่เขาประทับใจและระลึกถึงเรื่องราวที่เกิดขึ้น ทั้งหมดคือผลตอบแทนที่ได้รับจากเสียงหัวเราะที่เราได้มอบให้จากบทละคร

สรุปเนื้อหาของตอนที่ 5 ตัวละครหลักทั้งสองได้สรุปถึงเรื่องราวทั้งหมดที่ได้พูดคุยกันและเปรียบเทียบเรื่องราวทางสังคมและการเมืองระหว่างอดีตกับปัจจุบันเพื่อหามุมมองการดำเนินชีวิตต่อไปในสังคม ซึ่งในตอนนี้ได้วางบทสนทนาที่เน้นความสนุกสนานมุกตลกขำขันอันเป็นลักษณะสำคัญที่หนังตะลุงจะสอดแทรกไว้เสมอ เพื่อเรียกเสียงหัวเราะความบันเทิงต่อผู้ชมอันเป็นเอกลักษณ์สำคัญในวัฒนธรรมการแสดงหนังตะลุงเสมอมา และในช่วงบทสนทนาตอนท้ายตัวละครได้แสดงคำมั่นสัญญาเรื่องการเคลื่อนไหวเพื่ออุดมการณ์แห่งเสรีภาพประชาธิปไตยและความหวังต่อการเปลี่ยนแปลงสิ่งใหม่ในทางที่ดีขึ้น

การเปรียบเทียบรูปแบบหนังตะลุงขนบประเพณีและหนังตะลุงร่วมสมัยของข้าพเจ้า

1. รูปหนังตะลุง

รูปหนังตะลุงขนบประเพณี

รูปตัวหนังตะลุงแบบขนบประเพณีโดยทั่วไปมี 2 ขนาด คือขนาด 12 นิ้ว และขนาด 24 นิ้ว (ไม่รวมความยาวของไม้) แต่ทั้งสองขนาดขึ้นอยู่กับการออกแบบของนายหนัง เพราะหากใช้พื้นที่การแสดงที่มีขนาดกว้างตัวหนังตะลุงอาจต้องปรับให้มีขนาดใหญ่เพิ่มขึ้นเพื่อให้ผู้ชมที่อยู่ระยะไกลสามารถมองเห็นได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

รูปหนังตะลุงของข้าพเจ้า

รูปตัวหนังตะลุงของข้าพเจ้าออกแบบให้มีขนาด 13 นิ้ว เพราะใช้เนื้อที่ในการแสดงประมาณ 4 X 6 ตารางเมตร และรองรับกับจอหนังตะลุงขนาด 128 X 200 เซนติเมตร

2. โครงสร้างขั้นตอนการแสดงหนังตะลุง

ขั้นตอนการแสดงหนังตะลุงแบบขนบประเพณี

2.1 การตั้งเครื่องเบิกโรง

2.2 การโหมโรงบรรเลงดนตรี

2.3 การออกสิงหัวค่ำ

2.4 การออกรูปฤาษี

2.5 การออกรูปโคหรือรูปพระอิศวร

2.6 การออกรูปปรายหน้าบท

2.7 การออกรูปบอกเรื่อง

2.8 การเกี้ยวจอ

2.9 การตั้งเมือง

ขั้นตอนการแสดงหนังตะลุงร่วมสมัยเรื่อง “นักรบแดนใต้ สหายดาวแดง” ของข้าพเจ้า

หนังตะลุงเรื่องนี้ได้ลดทอนขั้นตอนการแสดงจากขนบประเพณีเดิมเหลือเพียงการโหมโรงและการเกี้ยวจอด้วยทำนองดนตรีบรรเลง เพื่อให้ผู้ชมได้เตรียมตัวกับการแสดงที่กำลังจะเริ่มขึ้นและการเกี้ยวจอได้เปลี่ยนเป็นการร้องกลอนหรือกล่าวบทกวีสั้นๆ เพื่อเป็นการเปิดเรื่องและเตรียมเข้าสู่เนื้อหาการแสดงหลัก

3. โครงสร้างภาคดนตรี

เครื่องดนตรีที่สำคัญของหนังตะลุงขนบประเพณี

3.1 ทับ

ภาพที่ 88 ภาพเครื่องดนตรีทับ
ที่มา : หนังตะลุง, **หนังตะลุง** [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 23 มีนาคม 2564. เข้าถึงได้จาก https://sites.google.com/site/mnorah564413033/kheruxng-dntri-1

3.2 กลอง

ภาพที่ 89 ภาพเครื่องดนตรีกลอง
ที่มา : หนังตะลุง, **หนังตะลุง** [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 23 มีนาคม 2564. เข้าถึงได้จาก https://sites.google.com/site/mnorah564413033/kheruxng-dntri-1

3.3 ฉิ่ง

ภาพที่ 90 ภาพเครื่องดนตรีฉิ่ง
ที่มา : หนังตะลุง, **หนังตะลุง** [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 23 มีนาคม 2564. เข้าถึงได้จาก https://sites.google.com/site/mnorah564413033/kheruxng-dntri-1

3.4 โหม่ง

ภาพที่ 91 ภาพเครื่องดนตรีโหม่ง

ที่มา : หนังตะลุง, **หนังตะลุง** [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 23 มีนาคม 2564. เข้าถึงได้จาก https://sites.google.com/site/mnorah564413033/kheruxng-dntri-1

3.5 ปี่

ภาพที่ 92 ภาพเครื่องดนตรีปี่

ที่มา : หนังตะลุง, **หนังตะลุง** [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 23 มีนาคม 2564. เข้าถึงได้จาก https://sites.google.com/site/mnorah564413033/kheruxng-dntri-1

3.6 กรับ

ภาพที่ 93 ภาพเครื่องดนตรีกรับ

ที่มา : หนังตะลุง, **หนังตะลุง** [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 23 มีนาคม 2564. เข้าถึงได้จาก https://sites.google.com/site/mnorah564413033/kheruxng-dntri-1

3.7 แตระ

ภาพที่ 94 ภาพเครื่องดนตรีแตระ

ที่มา : หนังตะลุง, **หนังตะลุง** [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 23 มีนาคม 2564. เข้าถึงได้จาก https://sites.google.com/site/mnorah564413033/kheruxng-dntri-1

เครื่องดนตรีหนังตะลุงร่วมสมัยเรื่อง “นักรบแดนใต้ สหายดาวแดง” ของข้าพเจ้า

สำหรับหนังตะลุงแบบขนบประเพณีการขึ้นเครื่องหรือการขึ้นหัวปี่เป็นการบรรเลงทำนองเพื่อเข้าช่วงของการแสดงหรือเพื่อเป็นช่วงเปิดนำเครื่องดนตรีอื่นๆ ในวง และเป็นเครื่องบ่งบอกถึงการแสดงกำลังจะเริ่มต้นขึ้น โดยแต่ละคณะจะมีแนวการบรรเลงที่แตกต่างกันไป

ในหนังตะลุงของข้าพเจ้าจะใช้เพียงบางส่วนขององค์ประกอบการขึ้นเครื่องหรือการขึ้นหัวปี่ โดยนำท่วงทำนองที่เป็นสัญลักษณ์สำคัญนี้มาสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ แต่ยังคงรูปแบบสัญลักษณ์บางส่วนไว้ เช่น จังหวะของเครื่องเคาะหรือทำนองเสียงของปี่หนังตะลุง เพื่อให้ผู้ฟังรู้สึกเชื่องโยมไปถึงหนังตะลุงรูปแบบดั้งเดิมได้

มหาวิทยาลัยศิลปากร

จากการศึกษาเรื่องการวิเคราะห์ผลงานศิลปะหนังตะลุงร่วมสมัย “นักรบแดนใต้ สหายดาวแดง” ในบทที่ 4 ผ่านทฤษฎีมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์, ทฤษฎีการเขียนบทละคร, การวิจารณ์ภาพยนตร์ และทฤษฎีศิลปะ สามารถสรุปภาพรวมในแต่ละตอนได้ดังนี้

ตอนที่ 1 “การพบกันของแปงเมืองและมารีน”

ในตอนนี้ได้วิเคราะห์เรื่องการนำภาพเคลื่อนไหวจริงมาประกอบการแสดงโดยได้ผลสรุปคือ เพื่อเป็นการสร้างความดึงดูดใจให้เกิดความรู้สึกของการมีปฏิสัมพันธ์ไปกับการดำเนินเรื่องได้ง่ายขึ้น และรู้สึกร่วมไปกับพื้นที่ของเรื่องราวเหล่านั้น และนำวิธีคิดของ สก็อตต์ แม็กคลาวด์ ที่ให้ผู้ชมประกอบและสร้างเรื่องราวเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นของเรื่องเล่าด้วยตนเอง และนำทฤษฎีความสามารถในการประมวลภาพและมิติสัมพันธ์ (Visual and spatial processing) จากสิ่งที่ไม่เป็นรูปแบบให้กลายเป็นสิ่งที่เป็นรูปแบบ โดยปล่อยให้ผู้ชมสร้างภาพฉากและตัวละครหนังตะลุงที่ปรากฏขึ้น รับรู้และสร้างความเข้าใจผ่านพื้นฐานระบบการประมวลผลทางภาพของมนุษย์ (Visual perception)

ตอนที่ 2 “เสรีภาพนำประชาชน”

จากการวิเคราะห์การนำภาพผลงานจิตรกรรม “เสรีภาพนำประชาชน” มาเชื่อมโยงกับเนื้อหาของบทหนังตะลุง เพื่อให้ผู้ชมรับรู้ถึงประวัติศาสตร์ทางการเมืองในอดีตและประวัติศาสตร์ทางศิลปะโดยใช้หลักการ “สุนทรียภาพแห่งความดึงดูดใจ” (aesthetic of attractions) ที่มุ่งเน้นการกระตุ้นต่อความสนใจใคร่รู้และความอยากรู้อยากเห็นของผู้ชม และนำทฤษฎี “ผู้บรรยายภายใน” (internalized lecturer) มาเล่าเรื่องราวโดยการเลือกและจัดเรียงภาพ เพื่อจัดลำดับความสำคัญเนื้อหาและสร้างความหมายของการเล่าให้พื้นที่และเวลาของการเล่าชัดเจนขึ้น เพื่อให้ผู้ชมสามารถเข้าใจและติดตามการดำเนินเรื่องไปพร้อมกับหนังตะลุงอย่างไม่ติดขัด

ตอนที่ 3 “นักรบอ่าวศรีเมือง นครศรีธรรมราช: เหตุปะทะเขตงาน 34”

สำหรับเรื่องราวในตอนนี้ได้นำแนวคิดของ ซิกฟรีด แครกอาวร์ (Siegfried Kracauer) มาวิเคราะห์เกี่ยวกับการถ่ายทอดความประทับใจหรือการนำเสนอเรื่องราวบางอย่างของชีวิตจากเรื่องจริงในรูปแบบภาพยนตร์สารคดี หรือการพูดถึงข้อเท็จจริงต่างๆ เพื่อให้ความคิดแนวทางการพัฒนาสังคมได้หยั่งถึงความคิดในอุดมคติ และทฤษฎีแนวคิดของ ฮูโก มุนสเตอร์เบิร์ก (Hugo

Munsterberg) ในเรื่องสุนทรียศาสตร์การรับรู้ของผู้ชม ความสัมพันธ์ระหว่างธรรมชาติ ด้วยการใช้เทคนิครูปภาพฉากสถานที่จริงมาประกอบการแสดง เพื่อสร้างกระบวนการทางจิตใจเข้าไว้ด้วยกันให้ผู้ชมเกิดความประทับใจในการแสดง ซึ่งการประยุกต์ใช้ฉากสถานการณ์จริงนี้เพื่อให้ผู้ชมเข้าใกล้สู่ภาพความรู้สึกที่นำเสนอมากที่สุดและเป็นการมองหาเทคนิคใหม่ๆ ของการแสดงหนังตะลุง และหนังตะลุงเรื่องนี้มีลักษณะทางทฤษฎีภาพยนตร์แนวสัจนิยมที่นำเสนอชีวิตของผู้คนธรรมดาสามัญในสังคม และเป็นการบันทึกประวัติศาสตร์ของคนธรรมดาที่อาจไม่มีใครกล่าวถึง เพื่อสะท้อนความเป็นจริงให้สังคมได้รับรู้ขึ้นมา

ตอนที่ 4 “วาทกรรมเล็กของคนกลุ่มเล็กๆ กับการล้มล้างวาทกรรมหลัก”

ในตอนนี้ได้นำทฤษฎี “ศาสตร์ของการเล่าเรื่อง” ของ แพม คุ๊ก และทฤษฎีองค์ประกอบและการเล่าเรื่อง ของ เดวิด บอร์ดเวลล์ มาใช้ลำดับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในหนังตะลุง เพื่อให้เรื่องดำเนินด้วยความต่อเนื่องอย่างมีเหตุและผล ช่วยส่งเสริมให้การเล่าเรื่องมีประสิทธิภาพ และทำความเข้าใจได้ตรงกับความต้องการของผู้เขียนบท และด้วยแนวคิดทางสังคมวิทยาที่ใช้ปลุกเร้า สะท้อนชุดความคิดของหนังตะลุงทั้งหมด การผสมผสานศิลปะหนังตะลุงกับปรัชญาความคิด ของ ลีโอตาร์ด์ เข้าไว้ด้วยกัน จะช่วยเพิ่มเนื้อที่ของการค้นหาภาษาทางศิลปะให้เปิดกว้างขึ้น และเป็นช่องทางสร้างสรรค์ใหม่ๆ แก่การทำงานศิลปะร่วมสมัยในอนาคต

ตอนที่ 5 “แสงของเช้าวันใหม่และคำสัญญาของคนหนุ่มสาว”

ศึกษาการใช้มุกตลกในบทหนังตะลุงผ่านวิธีการเล่าเรื่องแบบตลกขบขัน (comic effects) และแนวสุขนาฏกรรม (comedy) ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญของหนังตะลุง โดยใช้การพูดที่เกินจริงผสมเรื่องราวที่เบาสมองเพื่อสร้างเสียงหัวเราะของผู้ชมจากแนวเรื่องด้านการเมืองที่กำลังเป็นกระแสสังคมหรือเป็นที่วิพากษ์วิจารณ์อยู่

สรุปผลของระดับการสื่อความหมายในบทละครหนังตะลุง

เมื่อนำหลักการเขียนบทละครมาใช้ในการเขียนบทหนังตะลุงสามารถช่วยให้โครงสร้างของเรื่องมีความเป็นเอกภาพมากขึ้น สามารถนำบทประพันธ์มาร้อยเรียงให้เกิดภาพที่เข้าใจได้ง่ายและจัดวางจังหวะของการแสดงได้อย่างเป็นระบบ ช่วยทำให้การสื่อสารระหว่างผู้เขียนบทและผู้ชมไม่คลาดเคลื่อน และเมื่อจำแนกหรือเปรียบเทียบประเภทของบทละครตามการจัดประเภทในบทวิจารณ์

ภาพยนตร์ หนังตะลุงเรื่อง “นักรบแดนใต้ สหายดาวแดง” สามารถอยู่ในระดับทำความเข้าใจได้ เป็นหนังตะลุงที่แสดงเรื่องราวอ้างอิงถึงประวัติศาสตร์ซึ่งมีลักษณะกึ่งสารคดี (documentary) และนำลักษณะการเล่าเรื่องของบทภาพยนตร์มาใช้ ซึ่งหากเปรียบเทียบระดับความซับซ้อนของการเล่าเรื่องในบทภาพยนตร์ สามารถเห็นความแตกต่างได้ชัดกับภาพยนตร์เรื่อง 8 ½ ของผู้กำกับ เฟเดอริโก เฟลลินี (Federico Fellini) ที่ออกฉายเมื่อปี พ.ศ. 2506 การใช้ระดับสื่อความหมายของภาพยนตร์เรื่องนี้ถูกจัดอยู่ในขั้นซับซ้อนแบบหนังเซอร์เรียลิสม์ (surrealism) ซึ่งผู้ชมต้องใช้ความคิดหรือญาณทัศน์ในการตีความในระดับสูงเพื่อเข้าถึงประเด็นการสื่อความหมายของผู้กำกับ ลักษณะการสื่อความหมายของภาพยนตร์เรื่องนี้จึงซับซ้อนและเต็มไปด้วยสัญลักษณ์ แต่ด้วยความพิเศษของภาพยนตร์เรื่อง 8 ½ ทำให้เกิดความแปลกใหม่ในวงการภาพยนตร์ สร้างความแตกต่างจากวิธีการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ทั่วไปในกระแสหลักที่ผลิตขึ้นเพื่อให้บุคคลทั่วไปสามารถเข้าถึงและรับชมได้

สรุปการเปรียบเทียบโครงสร้างหนังตะลุงแบบขนบประเพณีและหนังตะลุงแบบร่วมสมัย

1. รูปแบบตัวหนังตะลุงของข้าพเจ้ามีขนาดเล็กกว่าแบบขนบประเพณีเพราะใช้เนื้อที่ในการแสดงขนาดเล็กรองรับผู้ชมจำนวนไม่มาก

2. รูปแบบขั้นตอนการแสดงหนังตะลุงของข้าพเจ้าได้ลดขั้นตอนลำดับแบบแผนของหนังตะลุงขนบประเพณีให้เหลือเพียงการโหมโรงและการเกี้ยวจอ

3. รูปแบบโครงสร้างภาคดนตรีในหนังตะลุงของข้าพเจ้าได้ใช้เสียงและทำนองการขึ้นหัวปี่มาประกอบเป็นบางส่วนและนำเสียงของเครื่องเคาะมาใช้เป็นจังหวะเพื่อสร้างอารมณ์ของการแสดงให้มีอรรถรส เพราะภาคดนตรีจะช่วยส่งเสริมบรรยากาศของหนังตะลุงให้สมบูรณ์และมีเอกภาพยิ่งขึ้น

บทที่ 5
บทสรุป

จากการศึกษาเรื่องศิลปะหนังตะลุงร่วมสมัย: ประวัติศาสตร์การต่อสู้ทางการเมืองเขตงาน 34 อ่าวศรีเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช ประเทศไทย ผลจากการวิจัยสามารถสรุปผลออกมาได้ดังต่อไปนี้

การศึกษาประวัติศิลปะหนังตะลุงได้ผลสรุปในเรื่องที่ค้นคว้าดังนี้

ข้าพเจ้าได้พบข้อสันนิษฐานในคำศัพท์ “เตาลู บอมมาลาตา” (Tollu Bommalata) ซึ่งเป็นชื่อการแสดงหนังเงาของประเทศอินเดียโดยคำว่า “เตาลู” ได้พ้องเสียงกับคำว่า “ตะลุง” ในภาษาไทย เนื่องจากบันทึกและหลักฐานประวัติศาสตร์ไทยทางตอนใต้ได้ติดต่อค้าขายกับประเทศอินเดียมาอย่างยาวนาน ด้วยระยะเวลาที่ผ่านมาอาจทำให้เกิดการกร่อนเสียง อีกทั้งขั้นตอนการแสดงหนังที่ใช้รูปหนังพระอิศวรซึ่งได้รับมาจากศาสนาฮินดู ลัทธิไศวนิกาย จึงเป็นข้อคิดค้นประวัติและที่มาของชื่อการแสดงหนังตะลุงของประเทศ

เรื่องราวการแสดงหนังตะลุงได้ปรับเปลี่ยนบริบทไปตามยุคสมัยทั้ง 3 ยุค คือยุคสมัยเก่าตั้งแต่อดีตจนถึงสมัยรัชกาลที่ 6 และยุคสมัยกลางเริ่มจากสมัยรัชกาลที่ 6 จนถึงปี พ.ศ. 2500 ซึ่งทั้งสองยุคการแสดงหนังตะลุงยังเกี่ยวข้องเรื่องนิทานพื้นบ้าน มีรูปตัวละครรูปยักษ์ เทวดา จนถึงยุคสมัยใหม่ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2500 ถึง ปัจจุบันซึ่งตัวละครรูปยักษ์ เทวดา ได้ลดบทบาทลง ผู้เชิดหนังได้หยิบภาพความเป็นจริงในสังคมมาถ่ายทอดผ่านหนังตะลุงมากขึ้น

การศึกษาประวัติศาสตร์การต่อสู้ทางการเมืองเขตงาน 34 อ่าวศรีเมือง จ. นครศรีธรรมราช ได้ผลสรุปในเรื่องที่ค้นคว้าดังนี้

ในการศึกษาประวัติการต่อสู้ทางการเมืองเขตงาน 34 อ่าวศรีเมือง จ. นครศรีธรรมราช ได้เริ่มต้นขึ้นช่วงปี พ.ศ. 2500 จากการที่พรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยได้ส่งสมาชิกมาทำงานลับในพื้นที่ จ. นครศรีธรรมราช รวมถึงพื้นที่อ่าวศรีเมือง และเผยแพร่แนวคิดต่อประชาชน จนถึงปี พ.ศ. 2509 หลังจากสมาชิกพรรคส่วนหนึ่งได้รับการปล่อยตัวจากการถูกควบคุมในเรือนจำ สหายเอิบ (ปู่ของข้าพเจ้า) สหายผิณ, สหายเจริญ ซึ่งเป็นสมาชิกระดับนำได้เปิดแนวรุกจัดตั้งกองทหารเคลื่อนไหวตามพื้นที่เขต จ. นครศรีธรรมราช และก้าน ปานช่วย (สหายเอิบ) ได้รับหน้าที่รับผิดชอบจากพรรคพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยให้เป็นประธานกรรมการ จ. นครศรีธรรมราช และประธานกรรมการภาคใต้

จนในปี พ.ศ. 2515 กองทัพปลดแอกประชาชนแห่งประเทศไทยเขตงาน 34 ได้ส่งกำลังโจมตี ตำรวจ, ทหาร, อาสาสมัคร, และทหารพราน ด้วยอาวุธที่รุนแรงขึ้น และปี พ.ศ. 2519 จากเหตุการณ์ที่ นศ. ถูกล้อมปราบครั้งใหญ่ส่งผลให้นักเรียนนักศึกษา ประชาชนจำนวนหนึ่งได้อพยพหนีภัยเข้าสู่เขตป่าเข้าสมทบกับกองทัพปลดแอกฯ ทำให้เขตงาน 34 มีสมาชิกและมวลชนเข้าร่วมเพิ่มขึ้นมาจึงขยายอาณาเขตการสู้รบไปอีกหลายพื้นที่

ปี พ.ศ. 2521 บิดาของข้าพเจ้า วัชรินทร์ ปานช่วย (ชื่อจัดตั้งสหายเปรม) มารดาของข้าพเจ้า วันเพ็ญ ปานช่วย (ชื่อจัดตั้งสหายเดือน) และพี่ชายข้าพเจ้าพนัง ปานช่วย ซึ่งในขณะนั้นมีอายุ 3 ปี ได้เข้าร่วมกับพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศและร่วมรบในกองกำลังของพรรคคือกองทัพปลดแอกประชาชนแห่งประเทศไทย จนถึงปี พ.ศ. 2523 รัฐบาลพลเอกเปรม ติณสูลานนท์ ได้ออกคำสั่ง 66/23 นิรโทษกรรมแก่ฝ่ายคอมมิวนิสต์ บิดาและมารดาของข้าพเจ้าได้เข้ารายงานตัวกับรัฐบาลและกลายเป็นผู้ร่วมพัฒนาชาติไทย ทำให้ประเทศไทยกลับสู่สภาวะปกติอีกครั้ง

การศึกษาศิลปินหนังตะลุงแนวขนบประเพณีและศิลปินหนังตะลุงรุ่นใหม่ที่มีเนื้อหาการแสดงเกี่ยวกับเรื่องการเมืองได้ผลสรุปในเรื่องที่ค้นคว้าดังนี้

ประเคียง ระฆังทอง ศิลปินหนังตะลุงแนวขนบประเพณีที่แสดงเรื่องราวสะท้อนชีวิตความเป็นอยู่ของผู้คนทางภาคใต้ เนื้อหาหนังตะลุงที่วิพากษ์วิจารณ์การทำงานของรัฐทำให้ประเคียงมีภาพลักษณ์ของนายหนังตะลุงการเมืองที่ชัดเจน และใช้สื่อการแสดงหนังตะลุงเรียกร้องความเป็นธรรมให้กับผู้คน ภายหลังประเคียงได้เข้าร่วมเคลื่อนไหวงานด้านการเมืองและเป็นสมาชิกสนับสนุนการทำงานให้กับพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย

บัญญัติ สุวรรณแว่นทอง ศิลปินหนังตะลุงรุ่นใหม่ที่พิการทางสายตา นำเสนอเรื่องราวหนังตะลุงแบบร่วมสมัยเพื่อให้เข้าถึงคนรุ่นใหม่ได้มากขึ้น เช่น การพูดถึงสภาวะนอกกรอบการใช้ชีวิต การสอนให้คนปรับตัวต่อระบบทุนนิยม และการพูดถึงระบบคุณค่าจริยธรรมเชิงปัจเจก บัญญัติได้ปรับเปลี่ยนองค์ประกอบของการแสดงใหม่ไปจากหนังตะลุงขนบประเพณีดั้งเดิมเพื่อมุ่งเน้นไปที่สาระสำคัญของการแสดงและความบันเทิงที่กลุ่มผู้คนในยุคนี้สนใจจริงๆ

การศึกษาศิลปินไทยที่สร้างผลงานศิลปะรูปแบบหนังตะลุงโดยมีเนื้อหาเกี่ยวกับเรื่องการเมือง ได้ผลสรุปในเรื่องที่ค้นคว้าดังนี้

วสันต์ สิทธิเขตต์ ศิลปินไทยที่ทำงานศิลปะเพื่อเคลื่อนไหวในเรื่องการเมือง ได้นำผลงานที่เรียกว่าหนังตะลึงมาใช้แสดงเพื่อเรียกร้องแก่กลุ่มผู้ประท้วงและการเดินขบวนของกลุ่มนักเคลื่อนไหวต่างๆ โดยนำแนวคิดความประทับใจในศิลปะหนังตะลุงมาปรับใช้ในการแสดงของตนเองเพื่อวิพากษ์วิจารณ์การทำงานของรัฐและผู้มีอำนาจ

ชูศักดิ์ ศรีขวัญ ศิลปินที่เรียนรู้การแสดงหนังตะลุงและรับงานแสดงตั้งแต่วัยเด็ก ได้นำทักษะเฉพาะตัวในเรื่องนี้มาพัฒนาต่อยอดสร้างสรรค์เป็นผลงานศิลปะ แสดงแนวคิดสัญลักษณ์ต่างๆ ผ่านรูปแบบตัวหนังตะลุง ที่แสดงอารมณ์เสียดสี กระเซ้าเย้าแหย่ ล้อเลียนเพื่อสร้างความตลกขบขันตามแบบฉบับหนังตะลุงที่นิยมการเล่นมุกหรือการพูดอำเพื่อให้เกิดภาพลักษณ์ใหม่ทางรูปแบบทัศนศิลป์

การศึกษาประวัติทฤษฎีของ ฌอง ฟรองซัวส์ ลีโอตาร์ด และปรัชญาทฤษฎีทางสังคมศาสตร์อื่นๆ ที่สำคัญได้ผลสรุปในเรื่องที่ค้นคว้าดังนี้

ฌอง ฟรองซัวส์ ลีโอตาร์ด บุคคลที่มีอิทธิพลต่อแนวคิดหลังสมัยใหม่ ซึ่งได้นำเสนอแนวคิดเรื่องMetanarratives (เรื่องเล่าแบบมหากาพย์) ที่ต่อต้านความรู้สากลที่มีมาก่อนหน้าและความสงสัยในเหตุผลความถูกต้องชอบธรรม เช่น บทบาทของวิทยาศาสตร์ เทคโนโลยี ที่สร้างภาพของความทันสมัยจนถูกกำหนดให้อยู่เหนือสิ่งอื่น เพื่อสามารถเข้าถึงปัญหานี้เขาได้นำเสนอแนวคิดเรื่องสภาวะหลังสมัยใหม่ ความชอบธรรมของความรู้และเรื่องเล่า ความหลากเลื่อน ศาสตร์แห่งเทคโนโลยี เกมส์ของภาษา และเรื่องเล่าจุลภาค ข้อเสนอเหล่านี้จะช่วยเปิดพื้นที่เดิมที่ถูกปิดกั้น ทำให้เกิดสิ่งท้าทายของแรงบันดาลใจใหม่ๆ ที่สร้างสรรค์ขับเคลื่อนยุคสมัยต่อไปได้อย่างสมบูรณ์และดีขึ้น

เมื่อนำแนวคิดเรื่องเล่าขนาดเล็ก (Little narrative) มาเปรียบเทียบกับศิลปะหนังตะลุงที่เป็นการแสดงพื้นบ้านอันเกิดจากผู้คนในพื้นที่เล็กๆ ทำให้สามารถมองเห็นถึงความเชื่อมโยงในเรื่องแนวคิด, ความหมาย, และคุณค่าของศิลปวัฒนธรรมประจำท้องถิ่นชนิดนี้ ที่ถูกนำมาใช้เป็นกระบอกเสียงเล็กๆ และขยายความคิดของผู้คนให้ไปไกลยิ่งขึ้นกว่าเดิม

รวมถึงแนวคิดของ เฟรดเดอริค นิทเช่ ที่เสนอให้การใช้อำนาจของรัฐหรือผู้ปกครองต้องเต็มไปด้วยธรรมาภิบาลอันมีคุณธรรมจริยธรรมและความถูกต้องชอบธรรม ส่วนแนวคิดของฌาร์ค แดริดา กับข้อเสนอเรื่องการรื้อสร้างที่ช่วยหาความหมายใหม่ของตัวบทเดิมกดทับไว้ ซึ่งจะช่วย

ทำให้เห็นข้อผิดพลาดและนำไปสู่กระบวนการวิเคราะห์ใหม่ และอิมมานูเอล คานท์ กับการเสนอแนวคิดเจตจำนงดีที่เราทุกคนต้องมุ่งสู่การเคารพและทำตามกฎกติกาเพื่อรักษาระบบภายในสังคมให้ยั่งยืน

การศึกษาหลักและทฤษฎีในการเขียนบทละครได้ผลสรุปในเรื่องที่ค้นคว้าดังนี้

สามารถลำดับเหตุการณ์ของบทหนังตะลุงได้อย่างชัดเจนโดยแบ่งเป็นเหตุการณ์หลัก, เหตุการณ์รอง เพื่อรักษาระดับอารมณ์ผู้ชมไม่ให้ถูกรบกวน และสร้างระดับความเข้มข้นในการเล่าเรื่องของแต่ละตอนเพื่อให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกคาดไม่ถึงกับเรื่องราวที่เกิดขึ้น โดยสร้างตัวละครให้มีเอกลักษณ์เฉพาะเหมาะสมกับเรื่องราวที่นำเสนอ และนำทฤษฎีทางการรับรู้มาประยุกต์ใช้ในการแสดงหนังตะลุงเพื่อให้เกิดรูปแบบเฉพาะและเทคนิควิธีการใหม่ๆ ขึ้นมา เช่น การใช้ความรู้ความสามารถเฉพาะด้านของตนเองมาเสริมสร้างให้หนังตะลุงมีเอกลักษณ์เพิ่มขึ้นในการสร้างหนังตะลุงประเภทกึ่งสารคดีที่นำเสนอเรื่องราวและการเรียนรู้ทางด้านประวัติศาสตร์ศิลปะผสมผสานในตัวบทหนังตะลุง

ผลงานวิทยานิพนธ์ “ศิลปะหนังตะลุงร่วมสมัย: ประวัติศาสตร์การต่อสู้ทางการเมืองเขตงาน 34 อ่าวศรีเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช ประเทศไทย” เป็นการศึกษาจากเรื่องราวของครอบครัวข้าพเจ้าที่ได้มีส่วนเกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์ในประเทศไทย อันมีทั้งเรื่องราวของผู้คนที่รักชาติ ยึดมั่นในอุดมการณ์ คำนึงถึงผลประโยชน์ของผู้คนส่วนรวม และทิ้งภาระหน้าที่หลักเพื่อเข้าร่วมต่อสู้กับขบวนการ ถึงแม้การต่อสู้ของพวกเขาจะไม่ได้รับชัยชนะ แต่เราได้เห็นถึงการเสียสละชีวิตและการไม่เกรงกลัวต่อความตายซึ่งทั้งหมดก็เพื่ออนาคตของลูกหลานไทยในวันข้างหน้า โดยข้าพเจ้าได้นำเสนอการเล่าเรื่องราวส่วนหนึ่งในอดีตนี้ผ่านศิลปะหนังตะลุงอันเป็นสื่อบันเทิงที่มีคุณค่าและเป็นส่วนหนึ่งที่อยู่คู่กับผู้คนภาคใต้มายาวนาน และยังสามารถนำรูปแบบหนังตะลุงร่วมสมัยนี้ไปพัฒนาเป็นสื่อการเรียนรู้ได้ในทุกระดับหรือปรับเปลี่ยนเป็นรูปแบบอื่นๆ ได้ตามที่ต้องการ

การนำแนวคิดมุมมองทฤษฎีทางสังคมวิทยาของ ฌอง ฟรองซัวส์ ลีโอตาร์ด มาศึกษาเปรียบเทียบและวิเคราะห์กับผลงานศิลปะหนังตะลุงของข้าพเจ้าทำให้เกิดมุมมองอีกด้านของการสร้างผลงานศิลปะร่วมสมัยที่ให้ความสำคัญในทางความคิดมากกว่ารูปแบบผลงาน มิได้มุ่งเน้นเพียงองค์ประกอบรูปทรงศิลปะหรืออารมณ์ความรู้สึก ที่อาจถูกมองว่ายากต่อการทำความเข้าใจ การนำเสนอศิลปะผ่านหลักวิชาการและแนวคิดทางสังคมวิทยาจะช่วยเปิดโอกาสให้คนทั่วไปสามารถ

เข้าถึงและจับต้องวิธีคิดได้มากขึ้น สร้างความเข้าใจต่อกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานอย่างเป็นรูปธรรม และทำให้ศิลปะร่วมสมัยไม่เป็นเรื่องไกลตัวอีกต่อไป รวมถึงเป็นการรื้อโครงสร้างระหว่างศิลปะและสังคมไทย เป็นการมองหาความเชื่อมโยงสู่สภาพการณ์หลังสมัยใหม่ ก่อเกิดกระบวนการทางความคิดและปรัชญาที่ช่วยสร้างประโยชน์ในการขับเคลื่อนสังคม ด้วยศิลปะจะช่วยปลุกจิตสำนึกชี้ให้เห็นหนทางและตั้งคำถามกับปัญหาต่างๆ เพราะการเรียนรู้สิ่งที่เคยผิดพลาดในอดีตจะนำไปสู่การพัฒนาและแก้ไข แต่พึงเรียนรู้อย่างมีสติ มีวุฒิภาวะ น้อมนำด้วยหลักธรรมคำสอนในแต่ละศาสนา ศึกษาบูรณาการวิเคราะห์ในเหตุผลอย่างละเอียดถี่ถ้วน และต้องใช้การคิดเชิงวิจารณญาณระดับสูง จึงจะสามารถฝ่าฟันอุปสรรคปัญหาทั้งหลาย นำเราผ่านพ้นไปสู่ประเทศที่เต็มไปด้วยความรักความเข้าใจอันนำมาสู่ความยั่งยืนของประชาธิปไตยและความมั่นคงของประเทศเพื่อการอยู่ร่วมกันอย่างร่มเย็นเป็นสุขตลอดไป

ข้อเสนอแนะ

1. ในการนำเสนอเรื่องราวหนังตะลุงของข้าพเจ้าเรื่อง “นักรบแดนใต้ สหายดาวแดง” ในครั้งนี้ เพื่อการทำความเข้าใจต่อบทละครและการวิเคราะห์ต่อเนื้อหาต่างๆ ได้ดียิ่งขึ้น ผู้อ่านสามารถเข้าถึงข้อมูลในบัญชีระบบฐานข้อมูลอินเตอร์เน็ตช่องทางยูทูบ (Youtube Channel) ได้ในชื่อ Raveewat Panchuay

2. ปัจจุบันศิลปะการแสดงหนังตะลุงได้กลับมามีความนิยมมากขึ้นโดยเฉพาะในพื้นที่ภาคกลางและภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศ หนังประโมทัย หนังบักตื้อ และหนังบักป่องบักแก้ว เป็นศิลปะการแสดงท้องถิ่นของภาคอีสานที่ได้เกิดขึ้นมาจากการผสมผสานระหว่างหนังตะลุงและหมอลำเข้าไว้ด้วยกัน ได้เป็นอีกตัวอย่างหนึ่งสำหรับผู้ที่สนใจศึกษาศิลปะพื้นบ้านประเภทนี้ เพื่อสามารถมองหาความเชื่อมโยงของการรับและแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมแต่ละภาคแต่ละท้องถิ่นอันเป็นประเด็นที่น่าสนใจต่อโครงสร้างแนวคิดทางมนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์ และมุมมองของศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทยต่อไป

รายการอ้างอิง

Appignanesi, R. G., Chris (2013). *Introducing Postmodernism: A Graphic Guide*. Duxford: Icon Books Ltd.

arts, W. e. o. p. (2021). Togalu Gombeyata Access date March 30 2021 Access from https://wepa.unima.org/en/togalu-gombeyata/.

Baddeley, A. E., Michael W. Anderson, Michael C. . (2015). *Memory*. New York: psychology Press.

Barthes, R. (1978). *Introduction to the structural analysis of narratives*. Maryland: The Johns Hopkins University Press.

Barthes, R. (2009). *Mythologies*. London: Vintage Publishing.

Bordwell, D. (1993). *Film art: An introduction*. New York: McGrew-Hill.

Chatma, S. (1980). *Story and Discourse*. US: Cornell University Press.

Cook, P. (1999). *The Cinema Book*. London: Bloomsbury Publishing PLC.

Cordero, R. Sesame Street announces new special to help children stand up to racism. Retrieved from https://ew.com/tv/sesame-street-announces-new-special-to-help-children-stand-up-to-racism/

David, H. F. Visual Discrimination. *Journal of Experimental Psychology*.

Dolby, W. (1978). *The Origins of Chinese Puppetry (Bulletin of the School of Oriental and African Studies*. London: Cambridge University Press.

Ewart, F. G. (1998). *Let the Shadows Speak*. UK: Trentham Books.

Freeland, C. (2007). *Art Theory: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.

Giannetti, D. L. (1995). *Understanding Movies*. New Jersey: Prentice–Hall, Inc.

Hart, K. (2013). *Postmodernism: A Beginner's Guide*. London: Oneworld Publications.

Helitzer, M. S., Mark. (2005). *Fifty Key Contemporary Thinkers: From Structuralism to Postmodernity*. New York: Routledge.

Imagine, P. o. t. M. The Psychology of the Photoplay. Retrieved from https://rescuethepresent.net/themovingimage/reading-response-1-hugo-munsterberg-the-psychology-of-the-photoplay/

Julian, S. (2007). *Contemporary Art: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University

Press.

Lukács, G. (2013). Stanford Encyclopedia of Philosophy. Retrieved from https://plato.stanford.edu/entries/lukacs/

Lyotard, J.-F. (1984). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minnesota: The University of Minnesota Press.

Lyotard, J.-F. (1988). *The Differend: Phrases in Dispute*. Minnesota: The University of Minnesota Press.

M. Peterson, E. S. Figure-ground perception. Retrieved from https://www.semanticscholar.org/paper/Figure-ground-perception-Peterson-Salvagio/5c9790a76cf688ff21663f692907bff3748845d4

Macdonald, K. Marley. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=gdEFmSHuhdQ

Mambrol, N. Marxism and Literary Theory. Retrieved from https://literariness.org/2016/04/12/marxism-and-literary-theory/

McCloud, S. (1993). *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York: HarperCollins Publishers Inc.

Moussa, P. AR. Not. ART-A Documentary about Contemporary Art. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=4WsGU5evtpE

Münsterberg, H. The Photoplay: A psychological study. Retrieved from http://www.gutenberg.org/ebooks/15383

RollingStone. Coldplay's New Album Title Revealed. Retrieved from https://www.rollingstone.com/music/music-news/rolling-stone-exclusive-coldplays-new-album-title-revealed-98198/

Sim, S. (2011). *The Routledge Companion to Postmodernism*. London: Taylor & Francis Ltd.

Taliaferro, C. (2011). *Aesthetics: A Beginner's Guide*. London: Oneworld Publications.

Training, C. f. C. R. a. Puppet Forms of India. Retrieved from https://web.archive.org/web/20130515224842/ http://ccrtindia.gov.in/puppetforms.htm

Willings, C. Visual Discrimination. Retrieved from https://www.teachingvisuallyimpaired.com/visual-discrimination-

activities.html#:~:text=Visual%20discrimination%20is%20the%20ability,%2C%20people%2C%20and%20printed%20materials

เกรียงศักดิ์ เจริญวงศ์ศักดิ์. (2556). อารยสนทนา: สนทนาสองเราสู่สนทนาสาธารณะ. กรุงเทพฯ: ซัคเซสมีเดีย.

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. (2544). วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดนครศรีธรรมราช. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากรจัดพิมพ์.

จรูญ หยูทอง-แสงอุทัย. (2557). หนังตะลุงภาคใต้: รากเหง้าและเบ้าหลอม "ตัวตนของคนใต้". สารอาศรมวัฒนธรรมวลัยลักษณ์ *14*(2).

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล สายัณห์ แดงกลม. (2549). การวิจารณ์ทัศนศิลป์: ข้อคิดของนักวิชาการไทย. กรุงเทพฯ: กิจไพศาลการพิมพ์และซัพพลายส์จำกัด.

จันทนี เจริญศรี. (2545). โพสต์โมเดิร์นกับสังคมวิทยา. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์วิภาษา.

เจษฎา บัวบาล. การปรับตัวของหนังตะลุงในสถานการณ์การเปลี่ยนแปลง. บทความวิจัยวารสารรูสมิแล, *37*(3).

เจษฎา บัวบาล. “หนังตะลุง” ศิลปะที่สอนจริยธรรมนอกกรอบศาสนา กรณีศึกษาจากหนังตะลุง. Retrieved from https://www.silpa-mag.com/culture/article_37457

ชาญวิทย์ เกษตรศิริ. (2546). บันทึกประวัติศาสตร์ *14* ตุลา *2516*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์สายธาร.

ชาญวิทย์ เกษตรศิริ. (2549). จาก *14* ตุลา ถึง *6* ตุลา และทองปาน. กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์.

ชูศักดิ์ ศรีขวัญ. (2563, 30 ต.ค.) สัมภาษณ์/*Interviewer:* รวีวัชร์ ปานช่วย.

ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร. (2560). บทแนะนำสกุลความคิดหลังโครงสร้างนิยม. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์สมมติ.

นรินทร์ รัตนจันทร์. ศิลปะกับเทคโนโลยีในยุคสมัยใหม่. (เอกสารประกอบการสอน).

นันทา ลีนะเปสนัน์ สุชาดา กรเพชรปาณี ปรัชญา แก้วแก่น. (2560). การฝึกหัดการรับรู้ทางการมองเห็นโดยประยุกต์ทฤษฎีเส้นทางการเคลื่อนที่ของหลานวัตถุสำหรับเพิ่มความสามารถทางปัญญาของนักเรียนระดับมัธยมศึกษาตอนต้น. วิทยาการวิจัยและวิทยาการปัญญา, *15*(2).

บัญญัติ สุวรรณแว่นทอง. (2564, 27 มี.ค.) สัมภาษณ์/*Interviewer:* รวีวีชร์ ปานช่วย.

บาร์ตส์ โรล็องด์. (2558). มายาคติ. กรุงเทพฯ: มูลนิธิเพื่อการศึกษาประชาธิปไตยและการพัฒนาโครงการจัดพิมพ์คบไฟ.

ประเคียง ระฆังทอง. (2563, 2 เม.ย.) สัมภาษณ์/*Interviewer:* รวีวัชร์ ปานช่วย.

แปลก เข็มพิลา. ประวัติศาสตร์การศึกษาวันมหาวิปโยค ***14*** ตุลา ***16 – 6*** ตุลา ***19***.

พีรพงศ์ เสนไสย. (2560). หลักการเขียนบทการแสดง. มหาสารคาม: ภาควิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ไพโรจน์ ชมุนี. (2559). สุนทรียศาสตร์ตะวันตก. กรุงเทพฯ: แปลน พริ้นท์ติ้ง.

รวิพรรณ สาลีผล. (2555). ประวัติของเศรษฐกิจไทยตั้งแต่ *2475*. กรุงเทพฯ: สำนักวิชาเศรษฐศาสตร์และนโยบายสาธารณะ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

วนิดา ขำเขียว. (2558). ปรัชญาวิวัฒน์แห่งความคิด. กรุงเทพฯ: หจก.บางกอกล็อก.

วสันต์ สิทธิเขตต์. 3 ก.ย.) *2563/Interviewer:* รวีวัชร์ ปานช่วย.

วิรุณ ตั้งเจริญ. (2547). ศิลปะหลังสมัยใหม่. กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์.

วีระชัย ตั้งสกุล. (2548). ทฤษฎีและการวิจารณ์ภาพยนตร์เบื้องต้น. นนทบุรี: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

สมเกียรติ วันทะนะ. (2544). อุดมการณ์ทางการเมืองร่วมสมัย. นครปฐม: โรงพิมพ์ศูนย์ส่งเสริมและฝึกอบรมการเกษตรแห่งชาติ สำนักส่งเสริมและฝึกอบรมกำแพงแสน มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร วิทยาเขตกำแพงแสน.

สมัย สุทธิธรรม. (2550). หนังตะลุง. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร.

สุธี คุณาวิชยานนท์. (2545). จากสยามเก่าสู่ไทยใหม่: ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะจากประเพณีสู่สมัยใหม่และร่วมสมัย. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

สุธี คุณาวิชยานนท์. (2561). จากสยามเก่าสู่ไทยใหม่: ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะจากประเพณีสู่สมัยใหม่และร่วมสมัย. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เจปริ้นท์.

สุปราณี มุขวิชิต. (2540). ประวัติศาสตร์ยุโรป ตั้งแต่ปี ค.ศ.*1815*-ปัจจุบัน (เล่ม *1)*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

สุภางค์ จันทวานิช. (2562). ทฤษฎีสังคมวิทยา. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาฯ.

สุรพศ ทวีศักดิ์. (2562). มนุษย์กับเสรีภาพ: มุมมองทางปรัชญาคานท์, มิลล์, รอลส์. กรุงเทพฯ: สยามปริทัศน์.

อนันตชัย จินดาวัฒน์. (2558). ฝรั่งเศสในโลกเก่า ประวัติศาสตร์จักรวรรดิฝรั่งเศสก่อนสมัยใหม่. กรุงเทพฯ: บริษัทวิชั่นพรีเพรสจำกัด.

อเนก นาวิกมูล. (2546). หนังตะลุง-หนังใหญ่. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์พิมพ์คำ.

อรุณ เวชสุวรรณ. (2541). เบื้องหลังเหตุการณ์ *6* ตุลา. กรุงเทพฯ: อรุณวิทยา.

โอชนา พูลทองดีวัฒนา. (2561). ประวัติสุนทรียศาสตร์ตะวันตก. กรุงเทพฯ: บริษัททวีวัฒน์การพิมพ์.

ภาคผนวก

เนื้อหาบทประพันธ์หนังตะลุง

นิยายศิลปะหนังตะลุง

เรื่อง “นักรบแดนใต้ สหายดาวแดง” ชื่อเรื่องภาษาอังกฤษ “The Southern Thai Revolutionaries”

ประพันธ์โดย รวีวัชร์ ปานช่วย

ตอนที่ 1 “การพบกันของแปงเมืองและมารีน”

ตัวละคร : แปงเมือง, มารีน

ดนตรี : ทำนองดนตรีเสียงเครื่องสาย

บทกลอน

หนุ่มสาวเห้อ คือพลัง คนรุ่นใหม่ พัฒนา ดินแดนไกล ใจหวัง

ทุกสาขา ทุกอาชีพ ร่วมมือกัน ใช้เหตุผล ความสร้างสรรค์ ด้วยวาจา

ต้องยึดหลัก ความดี เป็นที่ตั้ง ร่วมกันคิด ร่วมกันฝัน แสวงหา

จิตวิญญาณ เป็นของเรา แต่เกิดมา ถึงเวลา สร้างโลกนี้ ด้วยมือเรา

นะสาวเห้อ.....ด้วยรักและเสรีภาพ

บทบรรยาย ประเทศไทย พ.ศ. 2563 วันนี้มีงานนิทรรศการศิลปะจัดขึ้นที่หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร แต่ด้วยสถานการณ์การแพร่ระบาดของเชื้อไวรัสโคโรนา 2019 หรือโควิด-19 ทำให้ตอนนี้ผู้คนต่างเก็บตัวอยู่แต่ในบ้าน ปริมาณผู้เข้าชมจึงดูบางตาเป็นอย่างมากในช่วงเวลานี้

แปงเมือง “วันนี้มีงานนิทรรศการศิลปะจัดขึ้นที่หอศิลปกรุงเทพ น.ศ. ศิลปะอย่างเราได้รับเกียรติกินเบียร์ฟรีแล้วหลาว เปรี้ยวปากอย่างแรงพี่น้องเห้อ”

ทุกครั้งที่มีการแสดงงานศิลปะก็จะเห็นภาพการรวมตัวกันของกลุ่มผู้รักและสนใจในงานศิลป์ จึงเป็นสิ่งที่นักเรียนศิลปะอย่างแปงเมืองต้องดั้นด้นเดินทางมุ่งหน้าสู่ใจกลางเมืองหลวงย่านสยามเซ็นเตอร์

บทสนทนา

แปงเมือง “คนน้อยอย่างแรงวันนี้ คงเพราะการระบาดของไวรัสเลยไม่ค่อยมีใครกล้าออกจากเรือน”

เมื่อเสร็จพิธีเปิดนิทรรศการแปงเมืองได้เดินชมผลงานศิลปะในแต่ละชั้นของหอศิลป์ และในขณะที่เขากำลังชมภาพผลงานอยู่นั้นแปงเมืองได้สะดุดตากับภัณฑารักษ์สาวคนหนึ่งซึ่งกำลังทำหน้าที่ยืนเฝ้าและนำชมอธิบายผลงานแก่ผู้คนในนิทรรศการ ด้วยหน้าตาของเธอดูน่ารักและมีเสน่ห์เป็นอย่างมาก แปงเมืองจึงอดไม่ได้ที่จะหยุดพูดคุยทักทายกับภัณฑารักษ์สาวผู้นี้

แปงเมือง “หวัดดีครับพี่สาว ผมอยากทราบประวัติผลงานชิ้นนี้ครับ” แปงเมืองเกริ่นนำทักทายด้วยน้ำเสียงทองแดง

มารีน “เรียกซะแก่เชียว ดูริ้วรอยบนหน้าแล้วรุ่นเดียวกันป๊ะ”

แปงเมือง “อ๊าว ต่อปากต่อคำเดี๋ยวขอ Line หลาวหนิ”

มารีน “Line นะไม่มี IG ได้ป๊ะ”

แปงเมือง “เอ๊าะ สาวนี่เหวอ”

ทั้งสองพูดคุยแลกเปลี่ยนความคิดกันอย่างสนุกสนานจนบทสนทนามาหยุดอยู่ที่ผลงานศิลปะรูปหนึ่ง ทำให้แปงเมืองสงสัยถึงประวัติศาสตร์ความเป็นมาและความหมายในรูปผลงานชิ้นนี้ที่ศิลปินต้องการนำเสนอ

แปงเมือง “ผลงานชิ้นนี้คุ้นๆ อยู่ ของใครแล้วนะครับผมชอบอย่างแรง”

มารีน “ผลงานภาพนี้มีชื่อว่า “เสรีภาพนำประชาชน” มีชื่อในภาษาอังกฤษคือ “*Liberty Leading the People*” วาดขึ้นในปี ค.ศ. 1830 โดยศิลปินชาวฝรั่งเศสนามว่า เออแฌน เดอลาครัว (Eugène Delacroix) ซึ่งปัจจุบันจัดแสดงอยู่ในพิพิธภัณฑ์ลูฟวร์ กรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส ภาพนี้มีขนาด 260 X 325 ซม. วาดด้วยเทคนิคสีน้ำมัน รูปแบบของงานอยู่ในลัทธิโรแมนติกหรือเรียกว่าเป็นพวกจินตนิยม สำแดงผ่านความเหมือนจริงในภาพกลุ่มคนด้วยทักษะฝีมือการวาดระดับสูง และในนิทรรศการครั้งนี้ได้จัดขึ้นเนื่องในโอกาศส่งเสริมความสัมพันธ์ระหว่างสองประเทศนั้นคือประเทศเราและประเทศฝรั่งเศส”

แปงเมือง “ไอยะละก๊ะ ข้อมูลอย่างปึ๊ก”

มารีน “อ๊ะแน่นอน ฉันเรียนมาด้านนี้โดยตรง”

แปงเมือง “ผ่าน ต่อเลยครับของกำลังขึ้น”

มารีน “ศิลปะโรแมนติกเกิดขึ้นปลายคริสต์ศตวรรษที่ 18 เป็นช่วงรอยต่อจากนีโอคลาสสิก เน้นแสดงอารมณ์สะเทือนใจให้ความสำคัญในเรื่องปัจเจกบุคคล ตอนหลังเป็นแรงบันดาลใจสำคัญให้กับพวก
เรียลลิสติกไงละ และก็อิมเพรสชั่นนิสม์ด้วยไงเธอ”

แปงเมือง “ใช่ๆๆ”

มารีน “.....”

แปงเมือง “ผมว่าเราไปหาที่นั่งคุยกันดีหวา ในอาคารนี้เสี่ยงจะติดเชื้อโตโยต้า (โคโลน่า แฮ่)”

มารีน “แล้วเธอไม่กลัวจะติดฉันหรือ”

แปงเมือง “ติดตัวนะไม่เท่าไหร่ แต่ติดไตอะได้อยู่”

มารีน “โฮ้ว”

แปงเมือง “ป่ะ ผมรู้จักอยู่ที่นึงโรแมนติกมากๆ”

มารีน “เอ๊ะ เดี๋ยวนะ ทำไมต้องโรแมนติกฉันไม่ใช่คนใจง่ายนะจ๊ะเธอจ๋า”

แปงเมือง “ก็ให้เข้ากับหัวข้อผลงานของเดอลาครัวในยุคโรแมนติกไงคร้าบ”

มารีน “อะเครๆ”

แปงเมือง “แต่เดี๋ยวก่อน ไปตอนนี้ได้เลยหรอเตง”

มารีน “รุ่นใหญ่ใจต้องนิ่ง”

แปงเมือง “อะเคร Let’s go”

ดนตรี : ทำนองดนตรีเพลงยิ้ม

จบตอนที่ 1

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ตอนที่ 2 “เสรีภาพนำประชาชน”

ตัวละคร : แปงเมือง, มารีน

ดนตรี : ทำนองดนตรีเสียงเครื่องสาย

บทกลอน

อย่าให้ใคร มากดขี่ ความเป็นธรรม อย่าให้ใคร มาปลุกปั่น แบ่งเราได้
ลุกขึ้นสู้ อย่ายอมถอย ท้อแท้หาย อันฝันร้าย มลายได้ เพราะสามัคคี
แค่ร่วมมือ ร่วมใจ ให้เป็นหนึ่ง เข้าให้ถึง ปรารถนา อย่าได้หนี
สู้ให้สุด หมดแรงตั้ง ด้วยชีวี ชัยชนะ ครั้งนี้ เป็นของเธอ
นะสาวเห้อ.....ด้วยรักและเสรีภาพ

บทบรรยาย เมื่อสังคมไม่ได้รับความเป็นธรรม ประชาชนจึงลุกขึ้นเรียกร้องและต่อสู้เพื่อให้ได้มาซึ่งความถูกต้อง เพราะมนุษย์ทุกคนเกิดมาพร้อมกับเสรีภาพ มีความคิดที่เป็นอิสระอันงดงาม ไม่ว่าจะอยู่ในยุคไหน เสรีภาพคือสิ่งที่มนุษย์เรียกร้องมาโดยตลอด ถึงแม้เราจะเกิดมาไม่เท่าเทียมกัน แต่มนุษย์ทุกคนควรได้รับสิทธิและโอกาสที่เท่าเทียมกัน

บทบรรยาย ถนนข้าวสาร เวลา 20.00 น. แปงเมืองได้พามารีนมานั่งที่ร้านชิวๆ แห่งหนึ่งย่านถนนข้าวสาร แต่ข้าวสารในวันนี้ได้ปราศจากนักท่องเที่ยวทั้งชาวไทยและต่างประเทศ จึงกลายเป็นภาพที่แปลกตาสำหรับเขาและเธอเป็นอย่างมาก

มารีน “เธอคิดว่านี่คือจุดสิ้นสุดของมนุษยชาติมั้ยแปงเมือง”

แปงเมือง “F.U.C.K.”

มารีน “อ้าวด่าฉันทำไมอะ”

แปงเมือง “Future Unknown Corona KFC แปลว่า อนาคตไม่มีใครรู้ได้กับไวรัสโคโรน่า”

มารีน “แล้ว KFC อะ”

แปงเมือง “ถูกกักตัว 14 วัน ก็ต้องสั่ง KFC แลพี่น้องคร้าบ”

มารีน “จ๊ะแม่ อะมาคุยกันต่อเรื่องที่ค้างไว้ ฉันจะให้เธอดูในไอแพดนะ จะได้เห็นรายละเอียดของผลงานชัดๆ เธอรู้มั้ยภาพนี้เกี่ยวกับเหตุการณ์ปฏิวัติของประชาชนช่วงวันที่ 27–29 กรกฎาคม ปี ค.ศ. 1830 เป็นการลุกขึ้นต่อสู้กับอำนาจการปกครองพระเจ้าชาร์ลส์ที่ 10 แห่งฝรั่งเศส จากการปกครองที่ล้มเหลวและเสื่อมศรัทธาในตัวพระองค์ทำให้ผู้คนหลายชนชั้นใช้กำลังและอาวุธต่อสู้เพื่อที่จะเปลี่ยนแปลงการปกครองจากเดิมสู่ความเป็นเสรีภาพประชาธิปไตยที่แท้ทรู ด้วยเหตุความรุนแรงครั้งนี้ทำให้เดอลาครัวได้สร้างผลงานศิลปะที่มีเนื้อหาสะท้อนถึงการต่อสู้ เป็นการบันทึกหน้าประวัติศาสตร์ทางการเมืองที่สำคัญต่อชาวฝรั่งเศสเลยนะแปงเมือง”

แปงเมือง “ผมว่าตั้งแต่ช่วงปี ค.ศ. 1800 โลกมีการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วในเกือบทุกภาคส่วน เช่น การสร้างรถไฟเครื่องจักรไอน้ำ ทำให้มนุษย์สามารถเดินทางได้สะดวกและเกิดการพัฒนาเป็นวงกว้างอย่างรวดเร็ว การเปลี่ยนแปลงครั้งนี้มีทั้งผลดีและผลร้าย เพราะมันอาจเกิดช่องว่างในสังคมได้ เช่น ช่องว่างระหว่างคนรวยและผู้ใช้แรงงาน ซึ่งปัญหาเรื้อรังเหล่านี้สร้างสะสมมายาวนานแพร่กระจายไปหลายประเทศของทวีปยุโรป เช่น ประเทศอังกฤษ, อิตาลี, และฝรั่งเศส”

มารีน “ใช่แล้วแปงเมือง เธอก็ศึกษาเรื่องราวทางด้านประวัติศาสตร์สังคมในอดีตด้วยหรือ”

แปงเมือง “แน่นอน เพราะการทำงานศิลปะต้องอาศัยความรู้ในหลายๆ ด้าน ไม่ใช่แค่ศาสตร์ใดศาสตร์หนึ่งอีกต่อไป”

มารีน “ประเทศฝรั่งเศสเจอปัญหาความไม่สงบทางการเมืองมายาวนาน ตั้งแต่ช่วงทศวรรษที่ 1780 ประชาชนจำนวนมากไม่พอใจกับพระเจ้าหลุยส์ที่ 16 ที่พระองค์ทำให้เกิดภาวะขัดสนทางการเงิน บรรดาขุนนางและชนชั้นสูงใช้ชีวิตหรูหราฟุ่มเฟือยมิหนำซ้ำยังหลีกเลี่ยงการเสียภาษี จนถึงเดือนพฤษภาคมปี ค.ศ. 1789 รัฐบาลฝรั่งเศสไม่มีเงินเหลืออยู่ในกองคลัง จึงเกิดการประชุมสภาฐานันดรแห่งชาติ (Estates General) ซึ่งไม่ได้มีการประชุมมาเกือบ 200 ปี ผู้ร่วมประชุมประกอบด้วยชนชั้นกลาง, พ่อค้า, นักกฎหมาย, ฯ ที่พวกเขาต้องเสียภาษีแก่รัฐ คนกลุ่มนี้จึงเรียกร้องว่าเพื่อความเป็นธรรมทุกคนในประเทศต้องจ่ายภาษีเหมือนกัน แต่ท้ายที่สุดกษัตริย์ทรงปฏิเสธทำให้ผู้คนเกิดความโกรธแค้นอย่างมาก จนในวันที่ 14 กรกฎาคม ค.ศ. 1789 ฝูงชนกลุ่มหนึ่งได้รับการช่วยเหลือจากนายทหารบางส่วนของฝ่ายกษัตริย์ได้เข้าโจมตีและยึดป้อมที่ใช้เป็นที่คุมขังนักโทษเรียกว่าคุกบาสตรีย์ นับเป็นการเปิดฉากครั้งแรกของการปฏิวัติฝรั่งเศสโดยพลังบริสุทธิ์ของประชาชน”

แปงเมือง “เฮ้อ...”

มารีน “จะเฮ้อทำไมอะต่อ”

มารีน “ความสำเร็จในการเข้ายึดพื้นที่ครั้งนี้ทำให้ประชาชนจำนวนมากมารวมตัวกันก่อการจลาจล และข่าวก็ได้แพร่หลายอกไปจนขยายกลายเป็นสถานการณ์ปฏิวัติไปทั่วประเทศ กลุ่มชนชั้นกลางสามารถเข้ายึดอำนาจการปกครองในที่สุด และเมื่อวันจันทร์ที่ 21 มกราคม ปี ค.ศ. 1793 พระเจ้าหลุยส์ที่ 16 ถูกสำเร็จโทษจากการบั่นพระเศียรด้วยเครื่องกีโยติน ณ ปลัสเดอลาเรวอลูชียง ซึ่งเป็นจัตุรัสใจกลางกรุงปารีส รวมไปถึงพระราชินี เหล่าขุนนางผู้เป็นปฏิปักษ์กับการปฏิวัติ”

แปงเมือง “ซี้เบ้งคอแคง”

มารีน “ฮ่ะ คือไรแปงเมือง”

แปงเมือง “เด๊ดสะมอเร่ หรือ เดี้ยง ม่อง เท่ง ภาษาใต้วันละคำ”

มารีน “ภายหลังการปฏิวัติครั้งนี้จบลงก็ยังคงเกิดภาวะสงครามตามมา ระหว่างนั้นมีนายพลผู้นำกองทัพนามว่า นโปเลียน โบนาปาร์ต ได้เข้ารบและทำการยึดครองประเทศได้ในปี ค.ศ. 1799 เขาได้ออกกฎหมายต่าง ๆ มากมาย เช่น ให้สิทธิเรื่องที่ดินทำกิน, ดูแลเรื่องการทำงานที่ดีขึ้น และจนมาถึงปี ค.ศ. 1804 นโปเลียนได้แต่งตั้งตนเองเป็นจักรพรรดิแห่งฝรั่งเศสและส่งกำลังเข้ารบในทวีปยุโรปตะวันตก แต่ภายหลังอำนาจต่าง ๆ ของเขาก็ลดลงจนในปี ค.ศ. 1815 นโปเลียนได้ถูกคุมขังบนเกาะเซนต์เฮเลนาและในปี ค.ศ. 1821 จักรพรรดินโปเลียนที่ 1 ได้สิ้นพระชนม์ลง ณ เกาะแห่งนี้”

“ประเทศฝรั่งเศสได้กลับมาใช้ระบบสาธารณรัฐอีกครั้งแต่ไม่นาน หลุยส์ นโปเลียน ผู้เป็นหลานได้ยึดประเทศและตั้งจักรวรรดิอีกครั้งจากการยึดอำนาจรัฐบาลตนเองและแต่งตั้งตนเป็นนโปเลียนที่ 3 แห่งจักรวรรดิฝรั่งเศสที่ 2 แต่ท้ายสุดก็ต้องลี้ภัยไปยังประเทศอังกฤษในช่วงปี ค.ศ. 1800 - ปี ค.ศ. 1848 ประเทศฝรั่งเศสต้องตกอยู่ท่ามกลางการผลัดเปลี่ยนผู้ปกครองประเทศบ่อยครั้ง ความสั่นคลอนเหล่านี้ส่งผลร้ายไปทั่วประเทศ ผู้คนต้องอยู่ในสภาวะตกทุกข์ได้ยากขาดการช่วยเหลือดูแลจากผู้ปกครองอย่างทั่วถึง การสะสมปัญหาเหล่านี้มาอย่างยาวนานทำให้ประชาชนต้องแก้ไขปัญหาด้วยแรงกายและแรงใจจากพวกเขาเอง”

แปงเมือง “ภาพวาดของศิลปินเป็นดังภาพสะท้อนและบทบันทึกเรื่องราวที่เกิดขึ้นจริงในสังคม ทำให้คนได้เห็นและตระหนักถึง แต่บางครั้งก็เป็นเรื่องสุ่มเสี่ยงนะมารีน เพราะการวิพากษ์เรื่องชนชั้นการปกครองเป็นเรื่องอ่อนไหว มันนำสู่การปลุกระดมให้คนตื่นตัวซึ่งรัฐอาจมองเป็นสิ่งปฏิปักษ์และอาจเป็นอันตรายต่อศิลปินผู้สร้างงานได้”

มารีน “ใช่แล้วแปงเมือง ภาพเขียนเสรีภาพนำประชาชนชิ้นนี้จึงมีความสำคัญอย่างมากทั้งในประเทศและระดับโลก ภาพนี้ถูกนำมาใช้เป็นสัญลักษณ์และเครื่องหมายแห่งการต่อสู้ของประชาชนเสมอมา”

มารีน “เดอลาครัวได้วาดภาพต้นแบบด้วยหมึกดำหลายสิบภาพช่วงเดือนกันยายนในฤดูใบไม้ร่วง ปี ค.ศ. 1830 เขาศึกษากายวิภาคมนุษย์ลักษณะนอนราบบนพื้นและท่วงท่าการขยับเคลื่อนไหวไปในทิศทางต่างๆ ภาพมากมายเหล่านี้เป็นองค์ประกอบสำคัญในการจัดวางบนผืนผ้าใบขนาดใหญ่และเป็นส่วนสำคัญของเนื้อเรื่องที่เขาจะแสดงออกมา หนึ่งในภาพที่เขาสนใจนำมาเป็นต้นแบบของแนวความคิดคือผลงานเดอะราฟ ออฟ เมดูซา (*The Raft of Meduса*) ปี ค.ศ. 1818–19 ซึ่งแปลเป็นไทยว่า “แพมรณะของเมดูซา”หรือ
“การอับปางของเรือเมดูซา” เป็นผลงานของ ทีโอเดอร์ เจอร์ริโค้ ศิลปินชาวฝรั่งเศส ที่อยู่ในลัทธิโรแมนติกซึ่งเนื้อหาในภาพเขียนชิ้นนี้เกี่ยวกับโศกนาฏกรรมการอับปางของกองเรือรบเมดูซาที่บรรทุกผู้โดยสารเกือบ 400 ชีวิต ที่ต่างหนีตายอย่างอลหม่านกับความผิดพลาดของกัปตันด้วยการนำเรือเกยหินโสโครกในทะเลระหว่างเกาะคานารี่ และเป็นเวลา 13 วัน ที่ผู้รอดชีวิตเพียง 15 คน ต้องตกอยู่ในสภาพเป็นตายเท่ากันจนแสงแห่งความหวังได้ส่องนำพาให้เรือลำหนึ่งเห็นพวกเขา ในเวลานั้นทุกคนต่างตกอยู่ในสภาพไม่ต่างอะไรไปจากศพที่ไร้วิญญาณ เมื่อศิลปินหนุ่มรับรู้เรื่องราวความเป็นความตายครั้งนี้เขาได้ประมวลสิ่งที่เกิดขึ้นทั้งหมดถ่ายทอดออกมาเป็นภาพร่างหลายรูปแบบ ทั้งทำหุ่นจำลองศึกษากายวิภาคของศพมนุษย์ และเขายังให้เดอลาครัวเป็นแบบในการวาดภาพชายที่นอนคว่ำแล้วเหยียดมือมาข้างหน้า ซึ่งในบันทึกของเดอลาครัวกล่าวไว้ภายหลังการเสียชีวิตของเจอร์ริโค้ดังนี้ว่า ทีโอเดอร์ เจอร์ริโค้ อนุญาตให้ฉันเข้าชมภาพผลงานในขณะที่เขาทำงานอยู่ มันทำให้ฉันประทับใจอย่างมาก เมื่อฉันออกจากสตูดิโอของเขา ฉันรีบวิ่งอย่างไม่หยุดเหมือนคนบ้าจนกว่าจะไปถึงห้องทำงานของตัวเอง”

แปงเมือง “มารีน เวลาที่เธอเล่าเรื่องมันช่างมีเสน่ห์และดู วิบ วับ วิบ วับ จนผมอยากเข้าไปทัช ... เสร็จนี่ต่อผับหวาสาวเห้อ”

มารีน “ใจเย็นตัวเธอ อะต่อนะ”

มารีน “ผลงานเสรีภาพนำประชาชนแสดงเรื่องราวสงครามกลางเมืองซึ่งเป็นภาพการจลาจลขนาดใหญ่ เป็นฉากการต่อสู้ของชนชั้นที่มาจากพลังประชาชนอันบริสุทธิ์บนท้องถนนกรุงปารีส ณ ที่ตรงนี้คือ เดอะ แกรนด์ บูเลอวาร์ดส์ (The grands boulevards) ซึ่งยังคงรูปแบบ

กายภาพของเมืองไว้ตั้งแต่สมัยยุคกลาง ด้วยลักษณะถนนที่ทอดยาวและกว้างขวางกลุ่มนักปฏิวัติจึงใช้เป็นพื้นที่หลักยึดเป็นฐานที่มั่น และร่วมกันขุดอิฐที่ใช้ปูพื้นถนนนำมาใส่รถเข็นเรียงต่อกันเป็นแนวสิ่งกีดขวางเพื่อป้องกันการเข้าโจมตีของเหล่าทหารพระราชา ซึ่งเราสามารถเห็นแนวป้องกันนี้ได้ทางฝั่งซ้ายของภาพเขียนของเดอลาครัว”

“เขาต้องการแสดงให้เราเห็นถึงการรวมตัวกันของประชาชน และทางด้านซ้ายชายผู้ใส่หมวกทรงสูงสวมเสื้อแจ็คเก็ตทับสูทเสื้อกั๊กคือนักศึกษาปัญญาชนผู้มีพลังที่สำคัญต่อการเปลี่ยนแปลงอย่างมาก ภายในสองมือของเขาคือปืนยาวไรเฟิล ถัดไปทางขวามือของเขาคือชายที่เหน็บอาวุธปืนข้างเอวสวมใส่เสื้อที่ดูสะบักสะบอมปราศจากเสื้อคลุม เขาคือสามัญชนผู้ที่เต็มเปี่ยมไปด้วยจิตใจแห่งนักสู้ซึ่งเราเห็นได้จากการแสดงออกผ่านสีหน้าที่ฮึกเหิม และที่หมวกของชายผู้นี้ยังมีเข็มสัญลักษณ์แสดงเครื่องหมายการปฏิวัติอีกด้วย ทางฝั่งตรงกันข้ามเด็กชายที่สวมหมวกกำมะหยี่สะพายกระเป๋าย่ามนักเรียนซึ่งมีอาวุธปืนอยู่ในมือทั้งสองข้าง กำลังกู่ร้องเรียกขวัญกำลังใจให้เหล่าสหายน้อยใหญ่ว่าอย่าได้ยอมแพ้ สายตาที่เด็กชายคนนี้จ้องเขม็งมาข้างหน้าช่วยทำให้ปลุกเร้าความตื่นเต้นในภาพได้อย่างดี และภาพเด็กชายคนนี้เดอลาครัวได้แรงบันดาลใจจากนักเขียน วิกตอร์ อูโก (Victor Hugo) จากตัวละครเด็กชาย Gavroche ในบทประพันธ์ Les Misérables”

แปงเมือง “แล้วผู้หญิงตรงกลางภาพละมารีน”

มารีน “หญิงสาวตรงกลางภาพคือสิ่งที่ตรึงตาผู้ชมมากที่สุด ลักษณะกายวิภาครูปตัวเอสแสดงให้เห็นถึงพลังการเคลื่อนไหวแบบศิลปะบาโรก การใช้เพศหญิงเป็นจุดเด่นในงานมีให้เห็นตั้งแต่ยุคสมัยศิลปะกรีก นามของเธอคือมารีอาน (Marianne) ซึ่งเป็นชื่อเรียกของบุคลาธิษฐาน บุคคลนี้ไม่ได้มีอยู่จริงแต่ศิลปินได้นำมาใช้เพื่อเป็นสัญลักษณ์ของความดีงามที่บริสุทธิ์ การเอียงใบหน้าให้เห็นเพียงด้านข้าง รูปทรงของโครงหน้าและสันจมูกช่างดึงดูดไม่ให้เราละสายตาไปจากเธอได้เลย ส่วนหมวกที่เธอสวมอยู่นั้นเป็นสัญลักษณ์อย่างทางการของการปฏิวัติ เรียกว่าหมวกเฟอร์เจียน (Phrygian cap) ซึ่งเชื่อกันว่ายุคสมัยกรีกโบราณหมวกใบนี้เป็นสัญลักษณ์ของการปลดปล่อยทาสสู่อิสระภาพ”

“จังหวะที่หญิงผู้นี้กระโดดพุ่งตัวข้ามแนวกั้นเธอได้ส่งสัญญาณปลุกขวัญกำลังใจให้กับแนวหน้า มือซ้ายของเธอถือปืนยาวติดดาบที่ปลายแสดงถึงความพร้อมที่จะห้ำหั่นต่อสู้ มือขวาของเธอชูธงชาติสามสีที่กำลังโบกสะบัดเป็นสัญลักษณ์ที่สำคัญของการปฏิวัติ ในความหมายของธงชาติแต่เดิมมีเพียงสองสีคือแดงและน้ำเงินเป็นสีของธงประจำกรุงปารีส แต่ภายหลังการปฏิวัติได้เพิ่มสีขาวในส่วนกลางหมายถึงสามัญชนผู้บริสุทธิ์ธำรงไว้ซึ่งเสรีภาพ ภราดรภาพ และความเสมอภาค และ

ยังแสดงออกถึงอำนาจสูงสุดของปวงประชา และชัยชนะแห่งเสรีภาพเหนือระบอบศักดินา เมื่อมองผู้คนในภาพจะเห็นว่าทุกคนพร้อมประจันหน้า ต่างคนต่างสู้อย่างไม่คิดชีวิต รู้ภาระหน้าที่ของตน ไม่ต้องมีใครคอยออกคำสั่ง ไม่มีใครเป็นนายใคร สู้ด้วยหัวใจที่ยิ่งใหญ่เพราะอาจไม่มีโอกาสต่อไปให้พวกเขาได้กลับมาแก้ตัวอีก”

“เขาลงสีด้วยความแม่นยำมากๆ สีของผิวหนังที่ดูแล้วมีชีวิตมีเลือดมีเนื้อสมจริง หญิงในภาพที่เสื้อผ้าหลุดเปิดให้เห็นทรวงอกเดอลาครัวต้องการวาดให้เห็นถึงความสมจริงในขณะต่อสู้ และยังหยิบโยงไปถึงรูปแบบประติมากรรมศิลปะกรีก วีนัส เดอ มีโล เพื่อให้เห็นความงามเส้นสายแบบคลาสสิก และยังเป็นตัวแทนช่วงเวลาการกำเนิดประชาธิปไตยในสมัยนั้น ฉากหลังที่เต็มไปด้วยควันไฟจากดินปืน เป็นเทคนิคที่ทำให้ตัวละครโดดเด่นออกมาจากระยะหลังของภาพ โดยเฉพาะรอบศีรษะจะเน้นสีสว่างเพื่อผลักออกมาให้เห็นได้ชัดจากรูปทรงอื่น ผสมผสานกับเรือร่างที่ดูแข็งแกร่งหนักแน่น อุดมสมบูรณ์ด้วยกล้ามเนื้อ ชวนปลุกเร้าอารมณ์ให้เกิดความรู้สึกร่วมไปกับเธอในภาพนี้”

“ตรงด้านหน้าภาพมีร่างชายที่ไร้วิญญาณนอนกระจัดกระจายอยู่ทั้งซ้ายและขวา ส่วนหนึ่งก็เพื่อถ่วงความสมดุลในองค์ประกอบภาพ ทางฝั่งซ้ายมีร่างที่เปื้อนไปด้วยเลือดนอนเปลือยกายท่อนล่างเหลือสิ่งติดตัวเพียงแค่ถุงเท้าข้างเดียว อาวุธที่เคยอยู่ข้างกายได้ถูกปล้นจากฝ่ายตรงข้ามเพื่อนำไปใช้ต่อ ส่วนทางด้านขวาเป็นภาพทหารที่เสียชีวิตจากการปะทะกับประชาชนแนวหน้า คนสวมเสื้อสีฟ้าทีแหงนมองหญิงสาวภายใต้องค์ประกอบพีระมิดก็ช่วยส่งจังหวะของภาพให้ดูลงตัวเป็นเอกภาพมากๆ นอกจากภาพความหมายของชัยชนะที่ศิลปินต้องการนำเสนอ เขายังแฝงภาพผลร้ายของความรุนแรงเพื่อนเตือนใจแก่คนรุ่นหลังว่าสงครามมิได้สวยงามอย่างที่คุณคิดเสมอไปต้องมีคนล้มตายมากมายกว่าจะได้มาซึ่งสันติภาพ”

“ด้วยเทคนิค สฟูมาโต (sfumato) ที่ช่วยสร้างความเหมือนจริง ไล่ค่าน้ำหนักระดับความอ่อนแก่ของสีอย่างธรรมชาติ ขอบเขตของรูปทรงกับเส้นรอบนอกระหว่างสิ่งต่าง ๆ เช่น ผู้คนกับกับฉากหลัง ช่วยสร้างระยะความเป็นจริงในตำแหน่งใกล้และไกลออกไป ฝูงชนในระยะกลางของภาพที่เสมือนอยู่ในม่านหมอกควัน รายละเอียดฉากหลังซึ่งเป็นบรรยากาศของอาสนวิหารน็อทร์ดามแห่งปารีสซึ่งเปรียบได้กับสัญลักษณ์ของราชวงศ์ได้ถูกถ่ายทอดออกมาอย่างตั้งใจและบนยอดของอาคารยังวาดภาพธงชาติสามสีเพื่อแสดงให้เห็นการประกาศถึงชัยชนะแฝงไว้อีกด้วย”

“ผลงานชิ้นนี้ถูกซื้อครั้งแรกโดยพระเจ้าหลุยส์-ฟิลิปป์ที่ 1 ในปี ค.ศ. 1831 ที่แสดงถึงชัยชนะในสาธารณรัฐ และความหมายของประชาธิปไตย แต่ช่วงก่อนหมดทศวรรษที่ 1839 ภาพนี้

ได้กลับไปอยู่ที่ศิลปินอีกครั้งเพราะกลัวที่จะถูกทำลายด้วยภาพมีเนื้อหาที่ปลุกระดมคนให้ลุกขึ้นมารวมตัวและต่อสู้กับอำนาจรัฐ แต่ในปี ค.ศ. 1848 ของการปฏิวัติครั้งถัดมา ได้สิ้นสุดการปกครองของพระเจ้าหลุยส์-ฟิลิปป์ที่ 1 ภาพนี้ได้กลับมาอยู่ที่พิพิธภัณฑ์อีกครั้ง ใน Musée du Luxembourg และท้ายสุดจึงได้ถูกนำมาแสดงที่พิพิธภัณฑ์ลูฟวร์ เออแฌน เดอลาครัว ได้พัฒนาเนื้อหาการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมไปอีกขั้นและฉีกกฎเกณฑ์การทำงานศิลปะแบบเดิมตามหลักวิชา นักประวัติศาสตร์ศิลป์ได้เผยจดหมายที่เขาเขียนถึงน้องชายซึ่งมีใจความว่า ถ้าฉันไม่ได้ต่อสู้เพื่อประเทศของฉัน อย่างน้อยที่สุด ฉันจะสร้างผลงานชิ้นนี้เพื่อเธอ ข้อความนี้แสดงให้เห็นถึงการอุทิศจิตวิญญาณของความรักชาติผ่านสู่ผลงานให้เป็นที่ประจักษ์ เขาได้กล่าวอีกว่า อารมณ์อันหม่นหมองของฉัน ได้พลันเปลี่ยนไปเป็นการทุ่มเทภายในงานและนำออกมาให้เห็นบนสภาวะสมัยใหม่ ต่อมาภาพเขียนของเขาได้กลายเป็นแรงบันดาลใจต่อการสร้างอนุสาวรีย์เทพีเสรีภาพในปี ค.ศ. 1886 ซึ่งเป็นของขวัญที่ชาวฝรั่งเศสมอบให้แก่ชาวอเมริกัน ในวันเฉลิมฉลองวันชาติครบ 100 ปี และยังถูกนำมาใช้เป็นสัญลักษณ์ความหมายแห่งเสรีภาพตลอดจนถึงทุกวันนี้”

แปงเมือง “สุดยอดอะมารีน สุดยอดอย่างแรง ถึงมีแฟนแล้วขอเป็นคนดูแลเธอแทนแฟนได้ปะ”

มารีน “อย่าเสียเวลาทัก ถ้าอยากรักก็เชิญเลยจ้า”

แปงเมือง “กิ้วๆๆๆๆ รอไหรหลาวพี่น้องเห้อ หลบบ้านนั้น”

มารีน “เจ็นใย ใจเย็น”

ดนตรี : ทำนองดนตรีเพลงยิ้ม

จบตอนที่ 2

ตอนที่ 3 “นักรบอ่าวศรีเมือง นครศรีธรรมราช: เหตุปะทะเขตงาน 34”

ตัวละคร : แปงเมือง, มารีน, สหายเอิบ, สหายเปรม, สหายเดือน, พนัง, และสหายพิทักษ์

ดนตรี : ทำนองดนตรีเสียงเครื่องสาย

บทกลอน

เสรีภาพ อยู่คู่ มวลมนุษย์ ประชาธิปไตย สร้างความสุข ความสดใส

หน้าที่นี้ อยู่ที่เรา ประชาชนไทย ธำรงไว้ อย่าให้ใคร มาย่ำยี

แผ่นดินนี้ เป็นที่ฝัง รกรากเกิด รักษาเถิด อย่าให้ใคร มาป่นปี้

คุณธรรม เป็นพลัง นำชีวี ปฐพี สามัคคี พี่น้องไทย

นะสาวเห้อ.....ด้วยรักและเสรีภาพ

บทบรรยาย ริมแม่น้ำเจ้าพระยา เวลา 22.00 น. จากถนนข้าวสารแปงเมืองได้ชวนมารีนมานั่งเล่นในสวนสันติชัยปราการ ซึ่งเป็นสวนสาธารณะบรรยากาศริมแม่น้ำเจ้าพระยาที่งดงามแห่งหนึ่งของกรุงเทพฯ

แปงเมือง “ภาพเขียนนี้ทำให้นึกถึงเรื่องราวของคนที่บ้านเกิดผม”

มารีน “เรื่องราวอะไรหรือแปงเมือง”

แปงเมือง “เรื่องราวของผู้คนชาวบ้านธรรมดาๆ ตัวเล็กๆ ที่รวมตัวกันต่อสู้เพื่อความถูกต้องและอุดมการณ์ที่งดงาม”

มารีน “แปงเมืองเธอช่วยเล่าเรื่องนักต่อสู้เหล่านั้นให้ฉันฟังหน่อยสิ”

แปงเมือง “เรื่องนี้เกิดขึ้นเมื่อประมาณช่วงปี พ.ศ. 2500 พรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยได้ส่งสหายมาทำงานลับเพื่อเผยแพร่แนวคิดต่อประชาชนในพื้นที่ เช่น ชาวสวนยาง ชาวนา โดยมีสหายนำชื่อว่าสหายวัลลภ ได้ขยายสมาชิกไว้จำนวนหนึ่งมาจนถึงปี พ.ศ. 2508 หลังจากสมาชิกพรรคส่วนหนึ่งได้รับการปล่อยตัวจากการถูกควบคุมในเรือนจำได้มีสหายอีกท่านชื่อว่าคุณเอิบหรือสหายเอิบ สหายผิณ และสหายเจริญ ซึ่งทั้งสามคนเป็นสมาชิกระดับนำ โดยเฉพาะสหายเอิบมีหน้าที่รับผิดชอบในพรรคฯ เป็นประธานกรรมการจังหวัดนครศรีธรรมราชและกรรมการประธานภาคใต้ ทั้งหมดได้เปิด

แนวรุกขยายเขตงานสะสมกำลังอาวุธจัดตั้งกองทหารจรยุทธ์ขึ้นมาจำนวนหนึ่ง เริ่มการช่วยเหลือประชาชนด้านการสู้รบเป็นกองกำลังประสานการเคลื่อนไหวตามหมู่บ้าน”

มารีน “โอ้โฮ สงครามประชาชนของจริง แล้วยังไงต่อแปงเมือง”

แปงเมือง “ปี พ.ศ. 2515 กองทัพปลดแอกประชาชนแห่งประเทศไทยในเขตงาน 34 ได้ส่งกำลังโจมตีตำรวจ ทหาร อาสาสมัคร และทหารพราน ด้วยอาวุธอย่างรุนแรงขึ้นตลอดเวลา จนถึงปี พ.ศ. 2519 หลังจากเหตุการณ์ที่ นศ. ถูกล้อมปราบครั้งใหญ่ ส่งผลให้ นักเรียน นักศึกษา ประชาชนจำนวนหนึ่งได้อพยพหนีภัยเผด็จการเข้าสู่เขตป่าเพื่อสมทบกับกองทัพปลดแอกฯ ทำให้เขตงาน 34 มีผู้เข้าร่วมเพิ่มขึ้นมาจำนวนหนึ่ง และทำให้พรรคฯ และกองทัพปลดแอกฯ มีกำลังพลที่จะขยายอาณาเขตการสู้รบไปอีกหลายพื้นที่ โดยในขณะนั้น เขตงาน 34 ได้มีคำพูดปลุกระดมในพื้นที่ว่าที่ใดมีการกดขี่ ที่นั่นย่อมมีการต่อสู้ และ ไม่รบนาย ไม่หายจน ซึ่งต่อมาผู้คนในเขตพื้นที่นี้ได้ร่วมกันต่อสู้กับเผด็จการเป็นเวลายาวนานถึง 14 ปี”

มารีน “แล้วลัทธิคอมมิวนิสต์เข้ามาในประเทศไทยได้อย่างไรหรือแปงเมือง”

แปงเมือง “ฉันขอเล่าย้อนกลับไปตั้งแต่ปี พ.ศ. 2460 (ปี ค.ศ. 1917) กรรมกร ประชาชนรัสเซียภายใต้การนำของพรรคบอลเชวิคของ วลาดิมีร์ เลนิน และ โจเซฟ สตาลิน ได้รับชัยชนะจากการล้มระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์พระเจ้าซาร์นิโคลัสที่ 2 และได้สถาปนาก่อตั้งสหภาพโซเวียตขึ้น โดยได้มีการปกครองในระบอบสังคมนิยมเป็นประเทศแรก”

“หลังจากนั้นอีกหลายประเทศในยุโรป เช่น เยอรมันได้มีการเคลื่อนไหวใน ปี พ.ศ. 2461 (ปีค.ศ. 1918) ซึ่งเกิดขึ้นจากการได้รับอุดมการณ์แนวคิดระบอบสังคมนิยมทำให้ระบอบจักรพรรดิล่มสลายและจัดตั้งสาธารณรัฐไวมาร์ขึ้นมาปกครองแทน”

“ในปี พ.ศ. 2492 (ปี ค.ศ. 1949) ได้เกิดการปฏิวัติในประเทศจีนโดยกรรมกรชาวนา และประชาชนจีน ภายใต้การนำโดยประธานเหมา เจ๋อตุง ผู้นำพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศจีน ซึ่งพรรคได้ใช้ยุทธศาสตร์และยุทธวิธีเดินทัพทางไกลปลุกระดมชนชั้นกรรมมาชีพรวบรวมเป็นกองทัพนำกำลังปฏิวัติจนได้รับชัยชนะเด็ดขาดและได้ประกาศสถาปนาสาธารณรัฐประชาชนจีนเมื่อวันที่ 1 ตุลาคม ปี พ.ศ. 2492 และปกครองด้วยระบบคอมมิวนิสต์จนถึงปัจจุบัน”

“ด้วยชัยชนะของการปฏิวัติจากประชาชนรัสเซียและประชาชนจีน ส่งผลให้หลายๆ ประเทศในทวีปยุโรปและทวีปเอเชียส่วนหนึ่ง ได้จัดตั้งพรรคคอมมิวนิสต์ขึ้นและปลุกระดมประชาชน

ให้เข้าร่วมต่อสู้เพื่อล้มล้างรัฐบาลเผด็จการที่กดขี่ประชาชนของตนเอง และจัดตั้งรัฐบาลในระบอบคอมมิวนิสต์ตามอย่างประเทศจีนและสหภาพโซเวียต”

“ส่วนในประเทศไทยการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญครั้งหนึ่งคือการเปลี่ยนแปลงการปกครองจากสมบูรณาญาสิทธิราชย์เป็นระบอบประชาธิปไตยอันมีพระมหากษัตริย์เป็นประมุขเมื่อวันที่ 24 มิถุนายน ปี พ.ศ. 2475 ทำให้เปลี่ยนรูปแบบการปกครองไปเป็นระบอบประชาธิปไตยแบบรัฐสภา เกิดขึ้นจากคณะกลุ่มนายทหารและพลเรือนนามว่าคณะราษฎรซึ่งเป็นผู้จัดตั้งคณะกรรมการบริหารบ้านเมืองและมีบทบาทอย่างสูงในทางการเมือง สังคมของประเทศ แต่ท้ายที่สุดคณะราษฎรเองก็หมดอำนาจทางการเมืองทำให้ ปรีดี พนม ยงค์ หนึ่งในผู้ก่อตั้งคณะราษฎร และขบวนการเสรีไทย ได้ลี้ภัยการรัฐประหารไปยังกรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส และได้พำนักอยู่ที่นั่นตลอดชีวิต”

“วันที่ 8 ธันวาคม ปี พ.ศ. 2484 (ปี ค.ศ. 1941) ญี่ปุ่นได้ส่งกำลังพลเข้ายึดครองประเทศไทยไทยในหลายพื้นที่ทางตอนใต้ และทำข้อตกลงกับนายกรัฐมนตรีจอมพล ป. พิบูลสงคราม ในขณะนั้นเพื่อขออาศัยดินแดนไทยเป็นทางผ่านในการเคลื่อนทัพไปยังประเทศ มาเลเซีย สิงคโปร์ และพม่า การเข้ามาของญี่ปุ่นทำให้ประชาชนในประเทศไทยรู้สึกสูญเสียเอกราช และเกิดความเดือดร้อนจนนำไปสู่ช่วงภาวะข้าวยาก หมากแพง บ้างก็หนีอพยพจากพื้นที่ที่มีทหารญี่ปุ่นคุกคาม ด้วยเหตุการณ์นี้ทำให้คนไทยจำนวนหนึ่งได้ก่อตั้งองค์กรลับชื่อว่าเสรีไทยขึ้นเพื่อต่อต้านการรุกรานของกองทัพญี่ปุ่นและขับไล่ออกไปจากประเทศไทย”

“ในวันที่ 1 ธันวาคม ปี พ.ศ. 2485 ได้มีคนไทยจำนวนหนึ่งที่คัดค้านสงครามโลกต่อต้านทหารญี่ปุ่นรวมถึงไม่เห็นด้วยกับการบริหารราชการของรัฐบาลโดยเฉพาะด้านเศรษฐกิจ การศึกษา สังคม และความเป็นเอกราช ได้ก่อตั้งพรรคการเมืองขึ้นมาพรรคหนึ่งเพื่อเป็นองค์กรทางการเมืองในการนำประชาชนลุกขึ้นต่อสู้กับรัฐบาลคือพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย ซึ่งเป็นองค์กรลับมีแนวทางการต่อสู้เพื่อเอกราชและได้มาซึ่งประชาธิปไตย”

“พรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยได้ผ่านการประชุมสมัชชาพรรคครั้งแรกเมื่อวันที่ 1 ธันวาคม ปี พ.ศ. 2485 และจากนั้นได้ขยายสาขาพรรคไปทั่วหลายจังหวัด เพื่อรวบรวมผู้รักความเป็นธรรม รักชาติ รักประชาธิปไตย ต่อต้านคัดค้านการกดขี่ข่มเหงการเอารัดเอาเปรียบทุกด้านของความคิดศักดินา นายทุนสามานย์และจักรวรรดินิยมที่รุกรานประเทศและประชาชนผู้บริสุทธิ์”

“ในปี พ.ศ. 2500 จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ได้ก่อการรัฐประหารยึดอำนาจจอมพล ป. พิบูลสงคราม และขึ้นดำรงตำแหน่งเป็นนายกรัฐมนตรีคนที่ 11 และวางนโยบายของประเทศด้าน

การพัฒนาเศรษฐกิจ สังคม เพื่อแก้ปัญหาจากความยากจน เนื่องด้วยสภาพของผลกระทบหลังสงครามโลกที่เกิดขึ้น และได้มีนโยบายต่อต้านการขยายตัวของลัทธิคอมมิวนิสต์ ได้มีการกวาดล้างจับกุมสมาชิกพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยส่วนหนึ่ง และนำไปคุมขังที่เรือนจำชั่วคราว ต. ลาดยาว อ. บางเขน จ. กรุงเทพฯ ในการกวาดล้างครั้งนี้ได้ใช้อำนาจคำสั่งคณะปฏิวัติลงโทษประหารชีวิตบุคคลในสมาชิกพรรคคอมมิวนิสต์ฯ ด้วยอำนาจตามมาตรา 17 โดยไม่ได้ผ่านกระบวนการยุติธรรม”

“วันที่ 7 สิงหาคม ปี พ.ศ. 2508 ได้เกิดการต่อสู้ระหว่าง ทหารของพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยกับเจ้าหน้าที่ฝ่ายรัฐบาลเป็นครั้งแรก โดยเกิดเหตุขึ้นที่ บ้านนาบัว ต. โคกหินแฮ่ อ. เรณูนคร
จ. นครพนม โดยในครั้งนี้พรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยได้ประกาศเป็นวันเสียงปืนแตกและได้ก่อตั้งกองกำลังของพรรคขึ้นคือกองทัพปลดแอกประชาชนแห่งประเทศไทย เพื่อทำสงครามประชาชนโดยใช้ยุทธศาสตร์จรยุทธ์ป่าล้อมเมืองในการสู้รบ”

“กองทัพปลดแอกประชาชนแห่งประเทศไทยได้แพร่ขยายไปทั่วทุกภาคและหลายจังหวัด โดยใช้ชื่อย่อของกองทัพว่า ท.ป.ท. นับแต่นั้นเป็นต้นมา การต่อสู้ระหว่าง ท.ป.ท. กับ กองกำลังของรัฐบาลได้มีการปะทะอย่างต่อเนื่องมาตลอดและสร้างความเสียหายอย่างมากมาย”

มารีน “ฉันเคารพในอุดมการณ์ของคนยุคนั้นจริงๆ ทำไมพวกเขาถึงได้มีพลังทำสิ่งที่ยิ่งใหญ่ได้ขนาดนั้น”

แปงเมือง “อาจด้วยบริบท เงื่อนไข ความเสียสละ และอีกมากมายหลายเหตุผล เหมือนดังเช่นนักรบอ่าวศรีเมือง นครศรีธรรมราช บ้านเกิดฉัน”

มารีน “แล้วมีเหตุการณ์สำคัญอะไรเกิดขึ้นบ้างหรือแปงเมือง”

บทบรรยาย จากนั้นแปงเมืองก็ได้เล่าถึงเรื่องราวของกองทัพปลดแอกประชาชนแห่งประเทศไทยในเขตงาน 34 ให้มารีนฟัง โดยเล่าถึงกลุ่มบุคคลสำคัญที่เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ในพื้นที่แห่งนี้นั่นคือ สหายเอิบ ซึ่งมีหน้าที่รับผิดชอบเป็นประธานกรรมการจังหวัดนครศรีธรรมราชและกรรมการประธานภาคใต้ของพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย ซึ่งช่วงเวลาที่เกิดขึ้นในอดีตตรงกับปี พ.ศ. 2521

ดนตรีประกอบ

สหายเอิบ “ด้วยในขณะนี้ประเทศเราประสบภาวะทางเศรษฐกิจเพราะมีการเอารัดเอาเปรียบประชาชนไม่มีสิทธิเสรีภาพ สังคมไม่ได้รับความเป็นธรรมจากการปกครองแบบเผด็จการ ไม่มีประชาธิปไตย ใครโต้แย้งรัฐบาลหรือขัดใจเจ้าหน้าที่จะถูกทำร้าย ถูกจับยัดข้อหาหรือถูกอุ้มฆ่า มีหนทางเดียวเท่านั้นคือต้องรวมตัวกันต่อสู้กับชนชั้นปกครองด้วยกำลังอาวุธ ใช้วิธีป่าล้อมเมือง ช่วยเหลือสนับสนุนในเขตป่าเขา ให้ความรู้ด้านการเมืองความและรู้ด้านประชาธิปไตยแก่พี่น้องประชาชน ช่วยเหลือให้คำชี้แนะการต่อสู้ของประชาชนในเมือง เช่น นักศึกษา กรรมกร ชาวนา และที่สำคัญคือร่วมต่อสู้กับพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย ในแนวทางการต่อสู้เหมือนประเทศลาว กัมพูชา และเวียดนาม”

สหายเปรม “ครับผม”

สหายเดือน “ค่ะ”

สหายเอิบ “ลูกทั้งสองยอมทิ้งงานการที่มั่นคง เข้ามาร่วมต่อสู้ในป่าเขากับพรรคฯ นี่คือการเสียสละที่ยิ่งใหญ่”

สหายเปรม “ถ้าไม่เสียสละมาร่วมกันต่อสู้ อนาคตของพวกเราคงไม่เหลืออะไรแน่นอน”

สหายเดือน “ตอนนี้สถานการณ์มันเลวร้ายมากๆ พวกสหายของเราในเมืองก็ถูกนายตามเก็บเหมือนที่พ่อบอก เราต้องรวมกันต่อสู้กับพวกเผด็จการด้วยวิธีป่าล้อมเมืองซึ่งนี้คือหนทางเดียวเท่านั้น”

สหายเอิบ “ตอนนี้พวกเราก็เหนื่อยล้ากันมาก สหายบางพื้นที่ออกตัวก็เยอะ ไม่รู้ว่าวันข้างหน้าจะเป็นอย่างไร สงครามครั้งนี้อาจใช้เวลายาวนาน แต่มันจะเป็นประวัติศาสตร์ที่จารึกด้วยเลือดเนื้อและชีวิต มันจะเป็นตำนานไปตลอดทุกยุคทุกสมัย และการต่อสู้ของพวกเราจะเป็นสัญลักษณ์ที่สำคัญให้คนรุ่นต่อไปได้เห็นว่า ครั้งหนึ่งคนธรรมดาตัวเล็กๆ อย่างพวกเราก็สามารถร่วมมือกันต่อสู้กับอำนาจชั่วร้ายได้”

สหายพิทักษ์ “คุณเอิบครับ พวกเราได้ข่าวว่า จะมีกองกำลังขึ้นมาล่าพวกเรา และมีการโจมตีทางอากาศด้วยครับ”

สหายเปรม “พวกเรา เตรียมเข้าแผน คุณพิทักษ์ ผมฝากลูกผมด้วยนะครับ”

สหายพิทักษ์ “ได้ครับคุณเปรม ไปพวกเรา กองทัพน่าจะขึ้นมาใกล้แล้วตอนนี้”

สหายเดือน “เอ๊ะ นั้นเสียงเครื่องบินหนิ”

สหายพิทักษ์ “เร็ว คุณเปรม คุณเดือน หาที่กำบังเร็ว ผมจะคุ้มครองสหายเอิบเอง”

บทบรรยาย ทันใดนั้นเสียงเครื่องบินโอวี-10 บรองโก ซึ่งเป็นเครื่องบินโจมตีทิ้งระเบิดขนาด 2 ที่นั่ง ได้ส่งเสียงคำรามของเครื่องยนต์ดังลั่นไปทั่วแนวเขา สลับกับเสียงสะท้อนของการกราดยิงปืนกลและลูกระเบิดที่กำลังถูกปล่อยมาลงจากบนฟ้า

สหายพิทักษ์ “คุณเปรมระวัง”

เสียงประกอบ ตูมมมมม เสียงของลูกระเบิดดังสนั่นไปทั่วสมรภูมิ

สหายเปรม “ทุกคนหลบหลังต้นยางเร็ว”

เสียงประกอบ ปังๆๆๆๆๆ เสียงปืนดังสนั่นหวั่นไหวจนแสบถึงแก้วหูทุกคน

สหายพิทักษ์ “ผมจะพาลูกคุณเปรม คุณเดือน และคุณเอิบ ไปที่มั่นก่อน”

สหายเปรม “ผมจะสกัดทางนี้เอง”

บทบรรยาย เครื่องบินโอวี-10 บรองโกได้ผลัดกันทิ้งลูกระเบิดโจมตีลงฐานที่มั่นอย่างไม่ขาดสาย และแนวหน้ากองทัพฝ่ายรัฐได้ขยับล้อมแนวเขาไว้หมดแล้ว

ทหารฝ่ายรัฐ “ทิ้งอาวุธ ยอมมอบตัวกับทางการเดี๋ยวนี้ ไม่อย่างนั้น เราจะจับตายทั้งหมด”

สหายเดือน “ขอสละชีพนี้เพื่อการปฏิวัติ”

สหายเปรม “อยู่อย่างยิ่งใหญ่ ตายอย่างมีเกียรติ พวกเราลุย”

เสียงประกอบ ปังๆๆๆๆๆ

บทบรรยาย เสียงปืนดังติดต่อกันนานนับชั่วโมง เมื่อสิ้นเสียงปืนลง ทุกสิ่งอยู่ในความเงียบสงัด ไร้ซึ่งเงาเสียงของนักรบอ่าวศรีเมือง กองกำลังของรัฐจึงได้เดินตรวจพื้นที่โดยทั่ว เพื่อหาผู้รอดชีวิต

บทบรรยาย กลับมาที่ตัวละครแปงเมืองและมารีน สำหรับมารีนเธอรู้สึกสะเทือนใจต่อเรื่องราวที่แปงเมืองเล่าให้ฟังเป็นอย่างมากจนทำให้เธอมีน้ำตาคลอออกมาและเสียงสั่นเคลือสะอื้นต่อสิ่งที่เกิดขึ้นกับบุคคลเหล่านั้น

มารีน “เศร้ามากๆ เลยแปงเมือง มันเลวร้ายมากๆ ที่คนไทยต้องมาฆ่าฟันกันเอง”

แปงเมือง “ใช่แล้วมารีน ผู้คนในพื้นยังคงเล่าขานต่อเหตุการณ์ ที่ทางการได้นำเครื่องบินโอวี-10 บรองโก มาโจมตีทิ้งระเบิดใส่ฐานที่มั่นของกองกำลัง ท.ป.ท. และเขาว่าเสียงปืนของการสู้รบในตอนนั้นได้ดังติดต่อกันนานนับชั่วโมง สร้างความหวาดกลัวให้กับชาวบ้านที่อาศัยในพื้นที่นั้นเป็นอย่างมาก”

แปงเมือง “ทุกอย่างมีเหตุและมีเงื่อนไขของมัน ไม่อาจที่จะหลีกเลี่ยงได้ จรงๆ”

มารีน “ชีวิตเหล่าวีรชนจะไม่มีวันสูญเปล่า ฉันเชื่อมั่นอย่างนั้น”

ดนตรี : เพลงลุกขึ้นมา

จบตอนที่ 3

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ตอนที่ 4 “วาทกรรมเล็กของคนกลุ่มเล็กๆ กับการล้มล้างวาทกรรมหลัก”

ตัวละคร : แปงเมือง, มารีน

ดนตรี : ทำนองเสียงเครื่องสาย

บทกลอน

ทุกความคิด สิ่งเล็กๆ มีคุณค่า หากรวมกัน ย่อมได้มา สิ่งยิ่งใหญ่
อานุภาพ ขึ้นอยู่กับ ความตั้งใจ ใหญ่แค่ไหน ก็แพ้ให้ พยายาม
ลูกกระสุน ของเรา คือความคิด บรรจุพร้อม เข้าประชิด ใจห้าวหาญ
ไม่มีท้อ เกรงกลัว ไฟสงคราม ร่วมสาบาน ด้วยชีวิต ผองมวลชน
นะสาวเห้อ.....ด้วยรักและเสรีภาพ

บทบรรยาย ริมแม่น้ำเจ้าพระยา เวลาประมาณ 01.00 น. ช่วงกลางดึก ณ สวนสันติชัยปราการ สวนสาธารณะริมแม่น้ำเจ้าพระยา

แปงเมือง “คืนนี้เป็นคืนที่มืดและเงียบมากๆ ท้องฟ้าที่เคยมีเครื่องบินมากมายก็ไม่มีให้เห็น”

มารีน “จริงด้วยแปงเมือง จากเรื่องราวที่เธอเล่าให้ฟังทำให้อดคิดไม่ได้เมื่อไหร่เราจะมีคนที่ยอมเสียสละด้วยชีวิตไม่คิดถึงผลประโยชน์ของตัวเอง คิดแต่อนาคตลูกหลานและประเทศชาติแบบนี้บ้าง”

แปงเมือง “นั่นสินะ แล้วเธอลองดูนักการเมืองไทยสิมารีน”

มารีน “it's divide and rule. มีแต่ทำให้มนุษย์อ่อนแอบั่นทอนความสามัคคีเพื่อให้ประชาชนต่อสู้กันเอง”

แปงเมือง “When you have political violence, the youth fighting against the youth, for the politicians. Then I really feel sick. See, I find none of them really do anything good for the people. It’s divide and rule. ฉันมีความเห็นตรงกันกับที่ Bob Marley ได้กล่าวไว้”

แปงเมือง “ฉันมีความเชื่อเสมอว่าเมื่อไหร่ก็ตาม ถึงจุดๆ หนึ่งคนตัวเล็กๆ อย่างพวกเราเมื่อเราพบกับวิธีการหรือหนทางที่มีจุดประสงค์ร่วมกันก็สามารถทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงอะไรๆ ขึ้นมาได้ ฉันเชื่ออย่างนี้เสมอ”

มารีน “เหมือนกับแนวคิด Little narrative ของ ฌอง ฟรองซัวส์ ลีโอตาร์ด์ นักคิดนักปรัชญาชาวฝรั่งเศสที่นำเสนอทฤษฎีโพสต์โมเดิร์นและกล่าวถึงเรื่องวาทกรรมเล็กของคนกลุ่มเล็กๆ ที่รวมตัวกันเพื่อบรรลุวัตถุประสงค์เฉพาะบางอย่างเพื่อล้มล้างวาทกรรมหลักอันมีลักษณะปฏิบัติการผูกขาดเชิงจารีต นี่แหละตรงกับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในบ้านเกิดเธอเลยแปงเมือง”

แปงเมือง “ใช่แล้ว ฉันก็ศึกษาเรื่องนี้อยู่เช่นกัน อภิมหาบรรยายหรือเรื่องเล่าแบบมหากาพย์หรือ (Metanarrative) มักตั้งอยู่บนความชอบธรรม (legitimation) ความถูกต้อง และเชื่อตามกันมาเป็นฉันทามติเกมส์ของภาษา language-games สิ่งประดิษฐ์หรือเทคโนโลยีเป็นเพียงเครื่องมือของหน่วยงานเท่านั้น อย่างเช่นตอนนี้เธอจะเห็นว่าเป็นช่วงเวลาการตั้งคำถามต่อความเชื่อถือทางวิทยาศาสตร์ที่ถูกมองว่าเป็นความจริงเพียงหนึ่งเดียว เป็นสิ่งทันสมัย สมัยใหม่ มันถูกทำให้อยู่เหนือกว่า อย่างตัวตนของนักวิทยาศาสตร์, หรือกลุ่มของนักวิทยาศาสตร์, มักได้ชัยชนะและได้รับการยินยอมเสมอ ดังนั้นการเกิดขึ้นของรูปแบบของการยอมรับ ความซับซ้อนของการยอมรับ, ความซับซ้อนอันมากของเทคโนโลยี, ความสำคัญสำหรับการทำความเข้าใจในรูปแบบของความรู้ทางวิทยาศาสตร์ในสังคมช่วงท้ายของศตวรรษที่ 20 ถูกกำหนดให้เป็นกฎต่อการอ้างอิงต่อเรื่องเล่าแบบมหากาพย์ ซึ่งเรื่องเล่านอกเหนือจากนั้นเป็นสิ่งที่อยู่นอกความถูกต้อง นอกจากรูปความรู้ของตัวเองอีกทั้งถูกใช้ไปในทางความผูกพันทางสังคมโดยการเมืองและบางสิ่งที่ผิดจริยธรรม หรือปัญหาเกี่ยวกับสถาบันการศึกษาอาจใกล้ถึงจุดสิ้นสุดหรือไม่ ซึ่งนี่คือตัวอย่างของการสูญสิ้นศรัทธาในเรื่องเล่าแบบมหากาพย์ Metanarrative ไงละมารีน”

มารีน “คำว่าเรื่องเล่าแบบมหากาพย์เป็นเรื่องเล่าที่มีโลกทัศน์แบบครอบจักรวาลอธิบายทุกสิ่งทุกอย่างรวมทั้งพยายามลดทอนเรื่องเล่าวาทกรรมขนาดเล็กระดับจุลภาค Little narrative ให้เข้ามาอยู่ในกรอบอยู่ภายใต้ความจริงเพียงหนึ่งเดียว และในทฤษฎีระบบ (systems theory) ได้พยายามอธิบายความรู้ทางเทคโนโลยีแต่ก็ไม่ทำให้ผู้คนไม่ได้เข้าใจโลกอย่างแท้จริง เพราะความเชื่อที่ว่ามนุษย์เป็นส่วนหนึ่งของระบบที่เรารู้จักได้ทำนายได้เป็นทฤษฎีของยุคสมัยใหม่ เมื่อถึงยุคของโพสต์โมเดิร์น ทุกอย่างก็เสื่อมพลังลง เพราะยิ่งเรารู้เรื่องของสังคมมากก็จะยิ่งพบความไม่แน่นอนมากขึ้นเรื่อยๆ ตามมา”

“อิทธิพลของ metanarrative คือความคิดที่ว่าความรู้เกิดขึ้นเพื่อประโยชน์ของตัวเอง (ซึ่งเป็นแบบอย่างของอุดมคตินิยมในเยอรมัน) และความคิดที่ว่าความรู้ถูกสร้างขึ้นสำหรับคนที่ต้องการแสวงหาการปลดปล่อยสู่หนทางที่เป็นอิสระ ในทางกลับกันสำหรับสภาวะหลังสมัยใหม่ หมายความว่าจุดหมายของความรู้เหล่านี้ได้รับการต่อกร ในยุคที่คอมพิวเตอร์ถูกมองว่ามีความซับซ้อนเพิ่มขึ้นเรื่อยๆ กับความเป็นปัจเจกของมนุษย์ เหตุนี้ความรู้หรือวิทยาศาสตร์กลายมาเป็นสิ่งไกลห่าง ก่อนสูญสิ้นความศรัทธาทั้งหมด metanarrative ควรได้รับการแก้ไขต่อสิ่งซ่อนเร้นหลังจากนี้”

“ระบบคุณค่าของ ลีโอตาร์ด์ เองก็เน้นความหลากหลาย เช่น ชื่นชมความแตกต่างที่ทวีคูณ การแสวงหาสิ่งที่ตอนนี้ก็ยังไม่รู้ว่ามันคืออะไร ด้วยวิธีการที่เรียกว่า Paralogy ซึ่งหมายถึงรูปแบบการใช้เหตุผลที่ลบล้างกฎเกณฑ์เดิมหรือสร้างขึ้นมาใหม่ และการเปลี่ยนความคิดให้ทันยุคทันสมัยต่อสิ่งที่กำลังก้าวเข้ามา”

แปงเมือง “โลกในยุคหลังสมัยใหม่ไม่เชื่อเรื่องเล่าก่อนหน้าเพราะด้วยการสื่อสารที่รวดเร็วและเข้าถึงได้ไวกว่าเก่าทำให้ผู้คนค้นพบข้อมูลใหม่ และหักล้างสิ่งเก่าๆ ที่เคยรับรู้มาก่อน แต่เดิมรัฐหรือผู้มีอำนาจปกครองมักจะนำรูปแบบของเรื่องเล่านี้ไปใช้ควบคุมประชาชน เรื่องเล่าจึงเป็นเทคนิคหนึ่งของรัฐเสมอมา แต่ด้วยเวลาแห่งนี้ที่ทุกคนต่างมีมือถืออยู่ในมือ มีอินเตอร์เน็ตอยู่ในบ้าน เรื่องเล่าอันยิ่งใหญ่ก็ถึงจุดสั่นคลอนและอาจจบสิ้นในอีกไม่นาน”

แปงเมือง “ช่วงทศวรรษ 1970 ในสภาวะหลังสมัยใหม่ คือการไม่เชื่อถือความรู้ก่อนหน้าอีกต่อไป เพราะมันเป็นแบบเกมส์ของภาษา language-games ที่มีการพูดเกินเลยจากความจริง ลีโอตาร์ด์ จึงได้เสนอความคิดหลักไว้แบบนี้ 1. สภาวะหลังสมัยใหม่ คือความรู้เดิมหมดความชอบธรรมและไม่เชื่ออีกต่อไป 2. ความชอบธรรมของความรู้ เช่นความรู้ทางวิทยาศาสตร์เดิมถูกหักล้างจากการค้นพบทฤษฎีใหม่ๆ 3. ความหลากเลื่อน การรับรู้ในสัญญะและความหมายที่มีความแตกต่างเพื่อช่วยให้เข้าใจได้ รวมถึงการผลิตลักษณะที่แตกต่างกัน หรือหลักในการตัดสินสิ่งใดสิ่งหนึ่งที่ต่างกันในแต่ละกติกา 4. ศาสตร์แห่งเทคโนโลยี ที่เข้ามาปล้นภาวะความไม่เป็นมนุษย์ 5. เกมส์ของภาษา คือคำพูดที่นำมาใช้เป็นเครื่องมือเพื่อหวังผลประโยชน์ต่างๆ

มารีน “อันเป็นผลมาจากสภาพการณ์หลังสมัยใหม่ ช่วงทศวรรษ 1960 – 70 ที่ผู้คนเริ่มเสื่อมศรัทธากับระบบความเป็นสมัยใหม่ต่างๆ เช่นระบบอุตสาหกรรม ระบบทุนนิยมที่มุ่งแต่หวังผล

กำไรโดยไม่คำนึงถึงผลเสียหรือความรับผิดชอบต่างๆ เช่นการรุกล้ำเอาประโยชน์จากพื้นที่ธรรมชาติมากเกินไปจนเกิดผลกระทบต่อสิ่งแวดล้อมตามมา หรือปัญหาทางสังคมและทางการเมือง”

แปงเมือง “ในหนังสือของ จอห์น แลท์ช เรื่อง นักคิดร่วมสมัยที่สำคัญทั้ง 50 คน: จากโครงสร้างนิยมไปจนถึงแนวคิดหลังสมัยใหม่ กล่าวว่า ลีโอตาร์ด์ได้แสดงถึงการไม่อิงในปรัชญาของมาร์กซิสต์ซึ่งเขามองว่าเป็นลัทธิเผด็จการอำนาจนิยมโดยการกำหนดเรื่องราวทางประวัติศาสตร์”

มารีน “คำว่าเผด็จการก็มีบริบทต่างกันอยู่นะแปงเมือง”

แปงเมือง “ใช่ เช่น นักการเมืองพูดถึงรัฐบาลว่าเป็นเผด็จการและเรียกกลุ่มของตนว่าเป็นฝ่ายประชาธิปไตยมันไม่ง่ายไปหน่อยหรือที่อยู่ๆ ก็สามารถสถาปนาตนเองได้โดยที่ไม่มีบริบททางภูมิหลังให้คนมาตัดสินเองว่าใครคือนักประชาธิปไตยหรือใครคือเผด็จการที่แท้จริง”

มารีน “ฉันเห็นด้วยกับเธอแปงเมือง”

แปงเมือง “นี้คือส่วนหนึ่งของวาทะโวหารและเกมส์ของภาษาซึ่งถึงเวลาแล้วที่สิ่งสากลทั้งหมดจะต้องถูกคนตัวเล็กๆ อย่างเรารื้อถอนออกให้หมดเสียที เรามีสิทธิ์อันชอบธรรมต่อการพิสูจน์ตั้งคำถามกับระบบ เพื่อให้เกิดความรู้ความเข้าใจ และจะไม่ตกเป็นเหยื่อของความอยุติธรรมอีก การรื้อสร้าง (deconstruction) จะช่วยให้เราเห็นจุดอ่อนของการอ้างความเป็นตัวแทน บางทีเราต้องละทิ้งภาพเหล่านั้น ซึ่ง แดริดา (Derrida) นักปรัชญาชาวฝรั่งเศส เขาคือผู้เสนอแนวคิดนี้ และยังกล่าวอีกว่าการรื้อสร้างจะช่วยหาความหมายอื่นๆ ที่ตัวบทเดิมกดทับเอาไว้นั้น มีรายละเอียดอะไรที่ถูกบดบังไว้อยู่บ้าง อาจทำให้เห็นข้อผิดพลาดในตัวบทเดิม และนำมันมาเข้าสู่กระบวนการวิเคราะห์ใหม่ การไม่ยึดติดกับระเบียบปฏิบัติเดิมๆ ที่เคยเรียนรู้มา ความท้าทายที่จะออกนอกกรอบของแนวคิดเก่าๆ จะช่วยสร้างประโยชน์ในการเรียนรู้ใหม่ และเกิดองค์ความรู้ที่ตอบสนองความต้องการของยุคสมัยได้เป็นอย่างดี”

“ลีโอตาร์ด์ กล่าวว่าลักษณะของความรู้ที่พึงประสงค์ คือความรู้ที่มีลักษณะเฉพาะท้องถิ่น มีความหลากหลาย ใช้การวิเคราะห์ในระดับจุลภาค และเป็นเรื่องเล่าในขอบเขตที่แคบๆ สิ่งเล็กๆ นี้จะสามารถตรวจสอบความรู้อย่างวิทยาศาสตร์ และ เทคโนโลยี ในสังคมทุนนิยมขั้นสูง และเปลี่ยนโลกทัศน์ต่อความรู้เสียใหม่”

“สิ่งที่เขาคิดคือขบถที่สร้างสรรค์ เป็นการต่อต้านเพื่อมองหาปลายอุโมงค์ที่มีแสงสว่างรออยู่ มนุษย์จะต้องถูกปลดปล่อย เพื่อความหลากหลาย เพื่อเสรีภาพ เพื่อความถูกต้อง”

มารีน “เมื่อได้ยินคำว่า เสรีภาพ ทำให้ฉันนึกถึง เจตจำนงเสรี (free will) นั้นคือความสามารถในการเลือกทำสิ่งใดๆ โดยที่ไม่มีปัจจัยมาขวางกั้น”

แปงเมือง “เสรีภาพบางครั้งก็ถูกกำจัดสิทธิของมันเมื่ออยู่ภายใต้ระบบรัฐและสังคม ประชาชนก็ควรมีเสรีภาพทางด้านการเมืองด้วย แต่เสรีภาพนั้นก็มิใช่เพื่อประโยชน์ของตนเอง อย่างที่เราเห็นความวุ่นวายจากกลุ่มผู้ประท้วงที่ประเทศสหรัฐอเมริกาที่ต้องการปลดล็อคให้พวกเขากลับมาทำงานเป็นปกติ และไม่กลัวที่จะติดเชื้อไวรัสโควิด-19 แต่เสรีภาพสุดโต่งแบบนั้นกลับเพิ่มภาระหน้าที่ให้กับหมอพยาบาล ซึ่งคำว่าเสรีภาพก็ต้องดูบริบทดูสถานการณ์ด้วย มิเช่นนั้นก็ไม่ต่างอะไรจากความเห็นแก่ตัว”

มารีน “เหมือนอย่างที่ คานท์เรียกว่ามันว่า Good Will หรือ เจตจำนงดี ที่เป็นอิสระจากทุกเงื่อนไข เจตจำนงทางศีลธรรมต้องไม่ถูกทำให้หลงผิด แต่เจตจำนงทางศีลธรรมของเราทุกคนต้องมุ่งสู่การเคารพและทำตามกฎกติกา เพื่อรักษาระบบเกียรติยศจากจิตวิญญาณภายในของเราเอง”

แปงเมือง “ลีโอตาร์ด์ ได้เสนอแนวคิดเรื่อง the sublime ที่ อิมมานูเอล คานท์ นักปรัชญาช่วง ศ.18 มาใช้ในงาน Critique of Judgment (1790) เพื่อศึกษาเรื่องความรู้สึก ความพึงพอใจ (Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime) และอธิบายความรู้สึกที่ผสมผสานระหว่างความงามกับความวิตกกังวล ซึ่งมีความสำคัญต่อการศึกษาทางด้านสุนทรียศาสตร์อย่างมาก โดย ลีโอตาร์ด์ แสดงทัศนะผ่านงาน Lessons on the Analytic of the Sublime (1991) ว่าเมื่อเราเผชิญหน้ากับภูเขาที่สูงใหญ่สีดำทะมึน จนทำให้เราเกิดความกลัว the sublime จึงเป็นประสบการณ์ที่เราไม่สามารถรับรู้ได้ทั้งหมด ทำให้เกิดความขัดแย้งระหว่างเหตุผลกับจินตนาการ เป็นสถานการณ์ที่เราไม่ได้ตกอยู่ในอันตรายจริงๆ ไม่ใช่ความกลัว แต่ก็ทำให้เราวิตกกังวล เป็นสิ่งเกินเลยจากความรับรู้ของเรา ลีโอตาร์ด์ ต้องการสื่อให้เห็นว่าการรับรู้ของเรานำมาจัดระบบโลกแห่งความเป็นจริงได้ไม่เสมอไป เพราะอาจมีบางอย่างที่เราไม่เข้าใจผ่านความคิดของเรา จึงชี้ให้เห็นถึงวิกฤตการณ์ที่จินตนาการและเหตุผลไม่ได้ไปด้วยกันเสมอ”

แปงเมือง “แต่อย่างไรก็ตาม ผลจากการศึกษาความคิดของนักคิดนักปรัชญาเช่น ลีโอตาร์ด์ ทำให้เราได้เกิดแรงขับดันจากเขา และสามารถนำมาใช้สร้างแนวคิดใหม่ที่จะต้องเข้ามาแทนที่ความรู้แบบเดิม และนำมาขจัดความขัดแย้งที่เกิดขึ้น เป็นเหมือนยาแก้พิษที่มีค่า เพราะสิ่งเล็กๆ อย่างพวกเราคือพลังที่สวยงาม เมื่อประกอบกันขึ้นมาแล้วจะกลายเป็นสิ่งที่โดดเด่นและสามารถต่อกรกับอำนาจเลวร้ายที่ยิ่งใหญ่ได้เสมอ ดังเช่นเหตุการณ์ของกลุ่มคนเล็กๆ ที่ได้ทำสำเร็จลุล่วงมาแล้วในอดีต”

ดนตรี : ทำนองเพลงเวคมีอัพ

จบตอนที่ 4

ตอนที่ 5 “แสงของเช้าวันใหม่และคำสัญญาของคนหนุ่มสาว”

ตัวละคร : แปงเมือง, มารีน

ดนตรี

บทกลอน

แสงแห่งเช้า วันใหม่ ได้มาถึง ฉันจะปลุก เธอตื่น ขึ้นจากฝัน

อยู่เคียงข้าง ไม่มีวัน ทอดทิ้งกัน สร้างทุกวัน ให้ดีขึ้น กว่าเมื่อวาน

ให้เธอรู้ ว่ามีเพียง แต่โลกนี้ อย่าได้หวัง ว่าจะมี โลกวันหน้า

เราจะสู้ อยู่แบบนี้ ฉันสัญญา ดาวบนฟ้า ส่องศรัทธา ฉันและเธอ

นะสาวเห้อ.....ด้วยรักและเสรีภาพ

บทบรรยาย ริมแม่น้ำเจ้าพระยา เวลาประมาณ 04.00 น. ช่วงใกล้รุ่งเช้า ณ สวนสันติชัยปราการ สวนสาธารณะบรรยากาศริมแม่น้ำเจ้าพระยา

มารีน “วันนี้ฉันรู้สึกยินดีมากๆ ที่ได้พูดคุยกับเธอตลอดทั้งวันจนข้ามมาอีกวันนะ แปงเมือง”

แปงเมือง “ฉันก็รู้สึกยินดีเหมือนกัน มารีน เราได้คุยกันหลายเรื่องมากๆ ตั้งแต่ ศิลปะการเมือง และปรัชญาชีวิต ได้เห็นถึงแรงบันดาลใจทางสังคมที่ทำให้ศิลปินสร้างผลงานศิลปะที่กลายเป็นภาพสัญลักษณ์ให้ผู้คนบนโลกได้จดจำตลอดมา”

มารีน “และได้รู้ถึงประวัติศาสตร์การต่อสู้ของผู้คนที่บ้านเกิดเธอ ซึ่งเป็นตัวอย่างที่ดีมากๆ ทำให้เราเห็นว่าคนตัวเล็กๆ ชาวบ้านชาวไร่คนธรรมดาก็ลุกขึ้นต่อสู้กับอำนาจที่เลวร้ายได้”

แปงเมือง “แล้วก็เรื่องแนวคิด Little narrative ของ ลีโอตาร์ด์ ที่ทำให้เราได้นำมาคิดเปรียบเทียบกับเรื่องราวในอดีตซึ่งมันสามารถเป็นจริงขึ้นมาได้อยู่ที่ว่าเงื่อนไขและเวลาจะทำให้มันเกิดขึ้นเมื่อไหร่”

มารีน “มันคือหน้าที่ของคนรุ่นเราแล้วว่าจะวางทิศทางของอนาคตไว้อย่างไร จริงๆ มันใกล้ตัวมากๆ น่ะ”

แปงเมือง “หลักการหรือทฤษฎีมันคือชุดความรู้หนึ่ง คล้ายกับเครื่องมือ เมื่อเรานำมาใช้ ต้องปรับให้เข้ากับสภาพของบ้านเรา ว่าเหมาะหรือไม่ ไม่ใช่ว่าแนวคิดหรือทฤษฎีทุกอย่างเมื่อนำมาใช้แล้วจะลงตัว”

อย่างเราวิพากษ์เรื่องวิทยาศาสตร์ที่ครอบงำเรามาโดยตลอด แต่ตอนนี้ก็เห็นแล้วว่าผู้ที่รับภาระในการช่วยเหลือผู้คนจากโรคระบาดก็คือบุคลากรทางแพทย์ซึ่งก็หนีไม่พ้นในเรื่องของวิทยาศสตร์ มันอยู่ที่ว่าเราจะปรับสมดุลในสังคมอย่างไร การเข้าใจในสิทธิบทบาทหน้าที่ ให้เกียรติซึ่งกันและกัน แต่ละสาขาแต่ละอาชีพ ต่างก็มีความสำคัญต่อการขับเคลื่อนโลกใบนี้น่ะ มารีน”

มารีน “โลกแห่งเสรีนิยมอย่างตะวันตก ยังต้องทึ่งเมื่อ ประเทศจีนสร้าง รพ.เสร็จภายใน 10 วัน”

แปงเมือง “นี่คือผลจากการร่วมมือทำงานของคนในประเทศที่อยู่ภายใต้การปกครองของพรรคคอมมิวนิสต์ ชัดเจน สั่งปุ๊บได้ปั๊บ”

แปงเมือง “คนยุคเราและรวมถึงทุกคนบนโลกกำลังเผชิญหน้าสู่การเปลี่ยนแปลงครั้งยิ่งใหญ่ครั้งนึงในประวัติศาสตร์โลกเลยนะมารีน ไม่ว่าจะโรคระบาดครั้งใหญ่ ที่กระทบไปในหลายๆ ระบบ เช่น เศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรม”

มารีน “ทั้งยังกระทบเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างประเทศและการเมือง อเมริกาก็กล่าวหาว่าจีนเป็นคนแพร่เชื้อไวรัสนี้ ต่างฝ่ายต่างงัดหลักฐานทางวิทยาศสาตร์ใส่กัน จนผู้คนอย่างเราต่างสับสนว่าข่าวไหนจริงข่าวไหนเป็น Fake news กันแน่”

แปงเมือง “สำหรับฉันแล้วบางสิ่งถ้าไม่เห็นกับตาคงจะเชื่อยาก เราต้องตั้งสติและอย่าหวั่นไหวได้ง่ายต่อการรับฟังข้อมูลข่าวสาร รับข้อมูลมาแล้วต้องตรวจสอบให้ดี ต้องใช้การคิดเชิงวิจารณญาณ Critical thinkingอย่างสูง แต่โลกยุคปัจจุบันนี้ยากที่ใครจะปกปิดข้อมูล เจอผู้สื่อข่าวประจำหมู่บ้านอย่างเฟซบุ๊ก หรือ ไลน์ แป๊บเดียวแชร์ข่าวรู้กันทั้งโลก ซึ่งมันก็เป็นส่วนดีที่มนุษย์สามารถสร้างอะไรได้อย่างอิสระบนโลกออนไลน์ แต่ก็ต้องใช้เครื่องมือเหล่านี้ให้ถูกทางอีกเช่นกัน”

“เหมือนกับที่ Michael Findlay ผู้เขียนหนังสือ The Value of Art กล่าวไว้ว่า “Don’t believe what you read about art. Believe what you see and what you feel. When you look at it. That’s the truth. The truth is in the world and if you don’t see it. Then find another work where you do see. You don’t pay attention to what other

say or think or is high or low or in the middle or expensive or famous. Just find something you like" (Michael Findlay) ฉันว่าสิ่งที่เขาพูดมันจริงมากๆ ถึงแม้ว่าเขาพูดเกี่ยวกับเรื่องศิลปะ แต่มันนำมาประยุกต์ใช้ได้กับทุกเรื่อง เชื่อในสิ่งที่อยู่ตรงหน้าคุณและใช้หัวใจคุณพิจารณามัน"

มารีน "พูดถึงการระบาดของโรคตอนนี้มีผู้ติดเชื้อแล้วทั่วโลกรวมกว่า 8,787,036 คน เสียชีวิตแล้ว 463,157 คน เพียงไม่กี่เดือนเองแปงเมือง อเมริกาประเทศเดียวก็ติดเชื้อแล้ว 2,297,360 คน เสียชีวิต 121,407 คน เป็นเรื่องที่น่าเศร้าจริงๆ ส่วนประเทศไทยเราติดเชื้อ 3,147 คน เสียชีวิต 58 คน หวังว่าเราจะสามารถควบคุมมันและเอาชนะเจ้าโรคนี้ได้โดยเร็วน่ะ"

คนหน้าคล้ายนายกคนที่ 29 "ใช่แล้วประเทศไทยจะต้องชนะ และต่อสู้กับไวรัสตัวนี้ให้ได้ ประชาชนต้องร่วมมือกัน เข้าใจมั๊ย ฮะ เข้าใจนะ ฮะ"

แปงเมือง "เสียงใครว่ะ คุ้นคาด"

คนหน้าคล้ายนายกคนที่ 29 "ทำไม มีปัญหาอะไร ฮะ ฮะ ทำไม ปัดโธ่ว"

มารีน "เฮ้ย นี่ ท่าน.....ปะ ปะ ปะ"

คนหน้าคล้ายนายกคนที่ 29 "จุ๊ๆ อย่าดัง ฉันมาชมวิวแม่น้ำเจ้าพระยาให้คลายเครียดหน่อย"

แปงเมือง "ท่านครับ ไหนๆ ก็เจอตัวเป็นๆ แล้ว ช่วยร้องเพลงให้ฟังทีครับ"

คนหน้าคล้ายนายกคนที่ 29 "อะ ดนตรีมา.....เราจะทำตามสัญญา ขอเวลาอีกไม่นาน แล้วแผ่นดินที่งดงามจะคืนกลับมา"

คนหน้าคล้ายนายกคนที่ 23 "นายอย่าจับเราเข้ากรง ขอแค่นายจงไว้ใจและศรัทธา จะกลับเมืองไทยในไม่ช้า ขอคืนพาสปอร์ตให้เรามา ได้ไหม น้องรักของพี่"

คนหน้าคล้ายนายกคนที่ 29 "ฮะ! ศิษย์พี่ มาได้ไงเนี๊ยะ"

คนหน้าคล้ายนายกคนที่ 23 "เรามาทวงคืนสัญญา ไหนนายว่าอีกไม่นาน คิดถึงบ้าน คิดถึงหลาน เลยแอบกลับมา....ศิษย์น้อง ขะเจ้าอยากปิกบ้านละก๋า กึดเติงน้ำเงี้ยวน้ำพริกอ่องขนาด อู้แต้ๆ ใครก็๊ดเติงหากันผ่อง"

คนหน้าคล้ายนายกคนที่ 29 "อ่อ อู้คำเมือง คนเจียงใหม่เจ้า"

คนหน้าคล้ายนายกคนที่ 23 “เจ้า บ้านตั่วอยู่ตางใดเจ้า”

คนหน้าคล้ายนายกคนที่ 29 “โคราช บ้านเอ๋ง”

แปงเมือง “ฮือ ชัดเลย งั้นผมขอถามศัพท์โคราชหน่อยครับ เข่าเปียก แปลว่า”

คนหน้าคล้ายนายกคนที่ 29 “ข้าวต้ม”

แปงเมือง “เอ่อ...ข้าวต้มมัด ล่ะ”

คนหน้าคล้ายนายกคนที่ 29 “เข่าต้ม”

แปงเมือง “อ๊ะ.....เอาใหม่ เข่าเปียก”

คนหน้าคล้ายนายกคนที่ 29 “ก็ ข้าวต้ม ไง”

แปงเมือง “ข้าวต้มมัด”

คนหน้าคล้ายนายกคนที่ 29 “เข่าต้ม”

แปงเมือง “ฮ่วย! ข่อหล่อแข่แหล่ หลาย”

คนหน้าคล้ายนายกคนที่ 29 “ปัดโธ่ว”

คนหน้าคล้ายนายกคนที่ 23 “ศิษย์น้อง เค้าอยากปิกบ้าน”

คนหน้าคล้ายนายกคนที่ 29 “นี่ก็ปัดโธ่ว”

คนหน้าคล้ายพรรคอนาคตใหม่ “เอ่อ เล่นอะไรกันหรือครับ ขอเล่นด้วยคนซิครับ”

แปงเมือง “เอ้า มากันครบเหม็ด อย่าเที่ยวรบกันหลาวน่ะ”

คนหน้าคล้ายพรรคอนาคตใหม่ “เอ่อ คนเหนือนะอ้าย อะ ขี้จุ๊”

คนหน้าคล้ายนายกคนที่ 23 “Baby”

คนหน้าคล้ายพรรคอนาคตใหม่ “ขี้จุ๊”

คนหน้าคล้ายนายกคนที่ 23 “ตาลาลา”

คนหน้าคล้ายนายกคนที่ 29 “เอ้ย ปัดโธ่ว ดีๆ ซิ เดี๋ยวปั๊ด ม.44 ซะหนิ”

คนหน้าคล้ายพรรคอนาคตใหม่ “ลูกอ๊อด”

คนหน้าคล้ายนายกคนที่ 23 “อีฮวก”

คนหน้าคล้ายพรรคอนาคตใหม่ “กิ้งก่า”

คนหน้าคล้ายนายกคนที่ 23 “จั๊ก ก่า”

คนหน้าคล้ายพรรคอนาคตใหม่ “กิ้งก่า วิ่ง ลื่นล้ม สะดุด เข้าปาก อร่อยมาก”

คนหน้าคล้ายนายกคนที่ 23 “จั๊ก-ก่า ล่น ผะเริด ข้อง เข้าปาก จ๊าดลำ”

คนหน้าคล้ายนายกคนที่ 29 “เอ้ย ปัดโธ่ว”

แปงเมือง “อ่ะ พอแล้วแหละครับ ตลกบ้างไรบ้าง อย่าเจ็บหัวกันหนักแรง”

คนหน้าคล้ายนายกคนที่ 29 “จะเข้าแล้ว เดี๋ยวพวกฉันต้องไปประชุมต่อ อย่าลืมละ กินร้อน ช้อนกลาง ล้างวาน เอ้ย ล้างมือด้วยนะ”

แปงเมือง “แหม่ แลแต่ละคนตะ คนเราควรต้องมีอารมณ์ขันกันบ้าง จะได้ช่วยเพิ่มรังสีความสุขในชั้นบรรยากาศของโลกไงล่ะ มารีน ฮ่าๆ อ้าว ไปไหนแล้ว”

มารีน “ก็ตลกจนง่วงเลยนะซิ”

แปงเมือง “ใกล้เข้าแล้วมารีน วันนี้ฉันมีธุระสำคัญมากๆ ฉันต้องไปสัมภาษณ์วีซ่าที่สถานทูต”

มารีน “ว้าว ขอให้เธอโชคดีนะแปงเมือง”

บทบรรยาย แปงเมืองหนุ่มนักศึกษาศิลปะ เขามีความฝันว่าอยากจะเรียนศิลปะต่อที่ต่างประเทศ ซึ่งความฝันของเขาคือที่มหานครนิวยอร์กประเทศสหรัฐอเมริกา เพราะเขาเชื่อว่าที่แห่งนี้คือศูนย์กลางศิลปะของโลก และวันนี้แปงเมืองจะมีนัดสัมภาษณ์วีซ่าที่สถานทูต เขาหวังอย่างมากที่จะได้เดินทางสู่ประเทศที่มีแต่ความคิดอิสระเสรีแห่งนี้ซึ่งเต็มไปด้วยผู้คนที่รักในงานศิลปะและดนตรีเหมือนอย่างที่เขาใฝ่ฝัน

แปงเมือง “ฉันเชื่อมั่นและศรัทธาในศิลปะมาตลอด ฉันเชื่อว่าทุกคนมีหัวใจแห่งศิลปะด้วย”

มารีน “โลกนี้จะไม่มีวันถูกทับถมด้วยความสิ้นหวัง”

แปงเมือง “ฉันก็เชื่ออย่างนั้น”

มารีน “เราคือนักรบพเนจร ไม่มีตัวตน เจอกันเมื่อโลกต้องการ”

แปงเมือง **“**สำหรับฉันศิลปินก็เหมือนกับนักปรัชญา บุคคลที่เป็นนักคิด นำเสนอความรู้ ความเข้าใจ ต่อความเป็นไปของโลก และเป็นผู้รักในความรู้ คอยแสวงหาองค์ความรู้ใหม่ๆ ตั้งคำถามและอธิบายให้ผู้คนได้เข้าใจ เพื่อเกิดความคิด ความสร้างสรรค์ใหม่ แก่โลกของเรา ฉันขอสัญญาว่าจะเคลื่อนไหวอยู่แบบนี้ ไม่มีวันจบวันสิ้น ต่อให้หมดลมหายใจ สิ่งที่เราทำไว้ก็จะยังคงอยู่ และจะมีคนพบเห็นอีกครั้ง”

มารีน “แสงดาวแห่งศรัทธาจะส่องทางชี้นำให้เธอ”

แปงเมือง “อันความดี ไม่มีวันตาย”

มารีน “Peace and Love”

แปงเมือง “Stay Peace and Love”

ดนตรี : เพลงยิ้ม

จบบริบูรณ์

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงหนังตะลุงเรื่อง นักรบแดนใต้ สหายดาวแดง

ชื่อบทเพลง : ลุกขึ้นมา

ประพันธ์เนื้อร้องและทำนองโดย : รวีวัชร์ ปานช่วย

(ท่อนร้อง) เมืองไทยเคยอยู่เย็นอย่างสุขใจ แต่มาวันนี้วุ่นวายหนักหนา
ก็นักการเมืองมันโกงในสภา มันปล้นฆ่าแผ่นดินนี้
มันเดือดร้อนไปทุกที่ นี่หรือผู้มีเกียรติในสภา
พอแล้วไม่เอาแล้วหนา ออกเถิดมาออกมาทวงสิทธิเสรี

(ท่อนคอรัส) ลุกขึ้นมา มาขับไล่ไอ้รัฐบาลชั่วช้า ลุกขึ้นมา มันโกงมันกินมันปล้นเราเรื่อยมา ลุกขึ้นมา ตะโกนก้องไปให้ทั่วแผ่นฟ้า ลุกขึ้นมา ไม่ใช่เพื่อใครเพื่อแผ่นดินไทยจงออกมา

(ท่อนก่อนคอรัส) จะปล่อยแบบนี้อีกนานสักเท่าไร ให้มันโกงกินเราเรื่อยมา
อนาคตลูกหลานจะทำไง จะเหลืออะไรในวันข้างหน้า

(ท่อนคอรัส) ลุกขึ้นมา มาขับไล่ไอ้รัฐบาลชั่วช้า ลุกขึ้นมา มันโกงมันกินมันปล้นเราเรื่อยมา ลุกขึ้นมา ตะโกนก้องไปให้ทั่วแผ่นฟ้า ลุกขึ้นมา ไม่ใช่เพื่อใครเพื่อแผ่นดินไทยจงออกมา

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ชื่อบทเพลง : ยิ้ม

ประพันธ์เนื้อร้องและทำนองโดย : รวีวัชร์ ปานช่วย

(ท่อนคอรัส) ยิ้มต้อนรับให้กับเช้าวันใหม่ ท้องฟ้าสดใส เปลี่ยนแปลงความมืดมน
ยิ้มต้อนรับให้กับสายลม เก็บความสุขสม มอบให้เธอทุกสิ่งที่มี (ร้องซ้ำ 1 รอบ)

(ท่อนร้อง) ฝันของฉันกลายเป็นจริง เธอคือทุกสิ่งที่ฉันเฝ้ารอ
ความรักมากมายไม่เคยขอ เราอยู่อย่างเพียงพอที่ต้องการ
เธอคนนี้คนเดียวที่ฉันฝัน จะมีแต่เธอคนเดียวคนเดียวเท่านั้น
สองชีวิตผสานสัมพันธ์ จิตวิญาณมีกันและกัน

(ร้องซ้ำท่อนคอรัส 1 รอบ)

(ท่อนร้อง) รักกันมาตั้งนาน ไม่อยากให้มันจืดจาง
เธอจะรู้ไหมบ้าง เธอคือพลังที่งดงาม
ชีวิตฉันมีแต่ความสุข มีแต่ความหอมหวาน
ทุกสิ่งพอแล้วไม่ต้องการ เพราะฉันมีเธอร่วมทาง

(ท่อนร้อง) จับมือกอดกันไว้ เติมใจฝ่าฟันไปข้างหน้า
สร้างพลังให้มีชีวิตชีวา ด้วยความดีที่เธอให้มา
โลกจึงมีแต่ความสุข หมุนด้วยแรงศรัทธา
พรุ่งนี้ยังมีวันที่ดีกว่า ฉันขอให้สัญญา

(ร้องซ้ำท่อนคอรัส 1 รอบ)

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	นายรวีวัชร์ ปานช่วย
วัน เดือน ปี เกิด	3 กรกฎาคม 2526
สถานที่เกิด	กรุงเทพมหานคร
วุฒิการศึกษา	พ.ศ. 2542 วิทยาลัยช่างศิลป กรมศิลปากร พ.ศ. 2547 ปริญญาบัณฑิต สาขาทฤษฎีศิลป์ คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร พ.ศ. 2554 Portland English Language Academy in Portland, Oregon, USA. พ.ศ. 2556 Capstone English Mastery Center in Portland, Oregon, USA. พ.ศ. 2561 ศึกษาต่อระดับปริญญามหาบัณฑิต สาขาทฤษฎีศิลป์ คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
ที่อยู่ปัจจุบัน	56/132 ซอย 10 หมู่บ้านบรรจงเฮาส์บายพาส หมู่ 5 ถนน เลี่ยงเมือง ตำบล มะขามเตี้ย อำเภอ เมืองสุราษฎร์ธานี จังหวัด สุราษฎร์ธานี 84000 โทรศัพท์ 0949281841 อีเมล raveewat@outlook.com

มหาวิทยาลัยศิลปากร